MAIS QUI A TORDU LA TROMPETTE DE

DIZZY

ET AUTRES HISTOIRES DE JAZZ

racontées par Bruno Costemalle

Quel standard de jazz totalise 10 000 versions ? Pourquoi Ella Fitzgerald a-t-elle intitulé *Cricket Song* une de ses fameuses improvisations ? Comment Armstrong utilisa Nixon pour faire passer de la marijuana en douane ? Pourquoi la trompette de Dizzy Gillespie était-elle coudée ? Quel a été le premier disque de jazz ? Pourquoi Dinah Washington expédia-t-elle un uppercut à l'un des ses musiciens ? Quel fils de dictateur fit une carrière de pianiste ? D'où vient le mot « jazz » ? Qu'appelait-on un « canari » ?

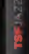
Excentricités, coups de génie, coups tordus, succès fracassants, trajectoires brisées, gags, vacheries : Bruno Costemalle explore les petites légendes des géants du jazz.

L'occasion de découvrir sous un jour plus humain des figures mythiques comme Miles Davis, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Ray Charles, Duke Ellington, Sidney Bechet, Chet Baker, Keith Jarrett ou Billie Holiday…

Bruno Costemalle, ancien rédacteur en chef de Nova Magazine, *est rédacteur en chef de l'émission* La Boite à musique *de Jean-François Zygel, sur France 2. Il est l'auteur d'un premier livre d'anecdotes sur la musique classique,* Mais où est passé le crâne de Mozart ? *(Panama/Radio Classique, 2007).*

12 €
prix valable en
www.novaplanet.co
www.tsfjazz.com

ISBN 978-2-36015-000-7



nova éditions

MAIS QUI A TORDU LA TROMPETTE DE DIZZY

TSF JAZZ

TSF JAZZ
présente

MAIS QUI A TORDU LA TROMPETTE DE

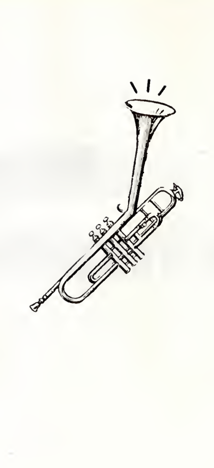
DIZZY

ET AUTRES HISTOIRES DE JAZZ

nova éditions


AVISHAI COHEN
TSFJAZZ,
LA SEULE RADIO
100% JAZZ
TSF
JAZZ


LE COFFRET DES
10 ANS DE TSFJAZZ
TSF
10 CD et plus de 120 titres
pour découvrir et redécouvrir
le son du jazz actuel.



Mais qui a tordu la trompette de Dizzy ?

TSFJAZZ
présente

Mais qui a tordu la trompette de Dizzy ?

et autres histoires de jazz racontées par Bruno Costemalle



À tous les artistes de jazz qui, de petites histoires en petites histoires, écrivent la grande épopée du jazz.

Remerciements à
Laurent Sapir, Sébastien Vidal, Géraud Delteil.

Conception graphique : Paul-Raymond Cohen

© 2009, Nova Éditions

« What we play is life. »
Louis Armstrong

Mais qui a tordu la trompette de Dizzy ?

Dans l'imagerie jazz, Dizzy Gillespie est l'homme au béret, aux joues de crapaud et... à la trompette coudée. Mais pourquoi son instrument avait-il cette forme si particulière ? Histoire d'un accident tout bête.

Tout commence à New York, le 6 janvier 1953, au club de jazz le Snookie's. Dizzy y joue tous les soirs mais, ce jour-là, il fait relâche. C'est l'occasion d'organiser un concert privé pour l'anniversaire de sa femme Lorraine, en compagnie de quelques amis du show business.

Pendant qu'on prépare la fête, Dizzy participe à une émission de télévision dans un hôtel voisin. À son retour, il retrouve sa trompette en piteux état : le pavillon se dresse en l'air, complètement tordu. Qui a fait ça ? Deux de ses amis, Stump et Stumpy, des comiques, danseurs de claquettes, n'en mènent pas large. Ils expliquent au sanguin Dizzy qu'après avoir bu quelques verres, ils ont un peu chahuté sur

scène en son absence et que l'un d'eux a chuté sur la trompette. Dizzy entre dans une colère noire qui fait fuir les deux compères. Mais il n'a pas le choix : dans quelques minutes, il doit jouer pour Lorraine. Il souffle dans son instrument dont émane un drôle de son, un peu atténué par la fuite d'air qui s'échappe d'une petite entaille à la pliure du tube. Il fera avec ! Dizzy joue toute la nuit. Et plus il joue, plus il aime ce son étrange. « Je pouvais jouer tendrement, très tendrement, sans claironner », confiera-t-il plus tard dans son autobiographie. Cet angle inhabituel offre un autre avantage, bien plus important : faire arriver le son plus rapidement à son oreille. Pour ce maniaque du timbre, c'est une révélation.

Au lieu de la faire réparer, il commande aussitôt à son facteur d'instruments, la Martin Company, une réplique de sa trompette accidentée. C'est sa femme qui dessinera le prototype, avec un angle à 45 degrés. Le fameux « Bent Horn » de Dizzy vient de naître.

Quelques années plus tard, Dizzy confiera à la femme de Stump : « C'est la meilleure chose qui me soit arrivée ! »

The First Man of Jazz !

Toute avancée humaine réclame son pionnier. Il y eut le premier homme à fouler les plages du Nouveau Monde, le premier être humain à marcher sur la lune… et celui qui, avant tout le monde, mit un pied sur la planète Jazz.

Celui-là s'appelait Charles Joseph « Buddy » Bolden.

Né le 6 septembre 1877 en Louisiane, ce cornettiste noir, fils d'esclaves, au son réputé très puissant (aucun enregistrement ne permet de le confirmer), connut une célébrité aussi fracassante qu'éphémère.

Après avoir fait ses classes dans l'orchestre du guitariste Charley Galloway, Bolden s'émancipa et monta sa propre formation en 1895. Il s'entoura d'une clarinette, d'un trombone, d'une guitare, d'une contrebasse et d'une batterie. Sur cette base traditionnelle, il se mit à innover. À l'étroit dans le carcan très écrit du ragtime, il prit la liberté d'y introduire des ornements improvisés… Une première ! Autre idée nouvelle : mélanger aussi à son répertoire du blues et des danses populaires.

Succès immédiat : son groupe enflamme toutes les salles de danse de Storyville, le quartier de la prostitution de la Nouvelle-Orléans, on le réclame dans toutes les parades et toutes les *parties*. Dix ans de quasi monopole. On raconte même que Bolden finit à la tête de huit orchestres jouant simultanément dans différents endroits, ce qui l'obligeait à passer de l'un à l'autre durant la nuit !

Son « mix » très original est très vite copié par les orchestres qui fleurissent sur son modèle les années suivantes et donneront naissance au tournant du siècle au « jazz New Orleans », incarné par Joseph « King » Oliver puis par

Jelly Roll Morton, Sydney Bechet et Louis Armstrong.
Hélas, Bolden ne fera qu'entrevoir les conséquences de cette révolution dont il a allumé la mèche. En mars 1906, miné par une vie d'excès et d'alcool, il commence à ressentir les premiers signes de démence. L'année suivante, scandale, il agresse sa mère et sa belle-mère en pleine rue. On l'interne le 5 juin 1907 dans un asile psychiatrique dont il ne sortira plus jusqu'à sa mort, en 1931. Entre-temps, l'Original Dixieland Jazz Band a gravé le premier enregistrement de jazz. Mais c'est une autre histoire…



Le père du grand saxophoniste Dexter Gordon était médecin. Parmi ses patients, il comptait deux maîtres du jazz : le pianiste compositeur Duke Ellington et le vibraphoniste Lionel Hampton.

Soviet (Love) suprême

En 1946, aux États-Unis, la déferlante be bop de Dizzy Gillespie et de Charlie Parker emporte tout sur son passage. Au même moment, en URSS, le Comité central du Parti communiste ordonne à tous les orchestres soviétiques de ne plus jouer de jazz. Staline n'apprécie guère cette forme de perversion occidentale considérée comme le « poison de la conscience des masses ».
Pour éviter toute tentation, des brigades spéciales font des descentes dans les théâtres et les salles de danse. Ils confisquent les instruments suspects (saxophones, trompettes bouchées), veillent à ce que les batteurs ne jouent pas trop « rythmé » et arrêtent les couples qui ne dansent pas la valse ou la polka. Staline ira même jusqu'à envoyer en Sibérie des musiciens de jazz récalcitrants.
Pourtant, de jeunes excentriques résistent dans les grandes villes de l'empire. On les appelle les *Stiliagi* ou « chasseurs de style ». Les premiers « branchés » en quelque sorte. Leurs signes de ralliement ? Afficher un look provocateur, mâcher du chewing-gum, parler en argot, traîner en bande dans les rues et écouter les enregistrements de swing et de boogie woogie vendus au marché noir. Souvent issus de milieux favorisés, ils se délectent d'être considérés comme des déviants. Fascinés par Tarzan (ils se sont aussi appelés les *Tartsantsi*), ils adoptent la coiffure « en queue de canard » de Johnny Weissmuller, cheveux plaqués en arrière avec de la gomina.

Sur le plan vestimentaire, ils copient les jazzmen américains (lunettes fumées, chemises noires, rayées ou hawaïennes, fines cravates blanches, pantalons étroits et chaussures en pointe) et les *Zoot Suits* des gangsters US (longs manteaux amples à épaules rembourrées et pantalons bouffants montant très haut). Les quelques filles qui les accompagnent affectionnent robes étroites et coiffures en choucroute. Régulièrement pris à partie par les activistes du Komsomol, les Jeunesses communistes du Parti, qui leur coupent les cheveux et les bas de pantalons, ils s'en amusent !
Il faudra attendre juillet 1957 pour que Khrouchtchev adoucisse légèrement la censure stalinienne sur le jazz. Cet été-là se tient à Moscou le sixième Festival mondial de la jeunesse. Avec l'autorisation du régime, soucieux de montrer un visage plus conciliant, on y voit enfin sortir de l'ombre des jazzmen occidentaux et russes.
Trop tard ! Un autre style de musique électrise les milliers de jeunes dans le public, signant le début du long processus de dégénérescence du bloc communiste : le rock' n' roll.

« Happy Birthday, Mister Capone »

Chicago, 1926, en pleine Prohibition. La capitale de l'Illinois est sous la coupe d'un jeune mafieux qui vient d'être couronné baron du crime à la suite d'une série de règlements de comptes sanglants. Bars clandestins, tripots, clubs, maisons de passes… Il contrôle tout avec

la bénédiction des autorités et de la presse qu'il récompense généreusement ou qu'il intimide. Ce nouveau prince de la pègre, Alphonse Capone, est âgé d'à peine 27 ans.
Cette année-là, un autre jeune garçon, Thomas « Fats » Waller, fait aussi parler de lui. Ce pianiste de jazz noir de 21 ans, plutôt enrobé, aime les jolies filles et la bonne chère. Tous les soirs, au prestigieux Sherman Hotel, son swing irrésistible fait un tabac auprès d'une clientèle où rôdent quelques hommes inquiétants aux poches de veste proéminentes.
Un soir, à la fin de son récital, Fats sent le canon d'un calibre enfoncé dans sa bedaine. Quatre types patibulaires le font discrètement sortir et le poussent dans une limousine blanche. Silence de mort dans l'habitacle. Le jazzman redoute que sa carrière prometteuse ne finisse dans quelques minutes.
D'autant qu'on roule vers la petite ville voisine de Cicero, le fief de Capone, et que l'on stoppe devant son quartier général, l'Hawthorne Inn. Le pianiste est conduit aux étages supérieurs du building et se retrouve au beau milieu d'une gigantesque fête. Propulsé devant un piano par les gorilles, il est sommé de jouer. Soulagé, Fats Waller comprend qu'il est le cadeau d'anniversaire d'Al Capone !
Pendant trois jours, il va jouer en boucle tout son répertoire, boire du champagne, déguster des mets raffinés pendant que le patron de la pègre et ses invités lui garnissent les poches

de milliers de dollars. Le jeune pianiste finira par sortir du Hawthorne Inn totalement exténué, ivre mort… mais la vie sauve et beaucoup plus riche !

Un canari, ça jazze énormément !

Nous sommes en Amérique, au milieu des années trente. C'est l'époque du « Swing Craze », de la folie du swing. Et personne n'y échappe. À la radio, dans les restaurants, dans les trains, dans les salles de bal, le jazz est partout et donne des fourmis dans les jambes.
Avec la fin de la Prohibition, le jazz quitte le ghetto des bars clandestins enfumés et sort dans la rue à ciel ouvert. Chaque jour, un nouvel orchestre se crée. Chaque jour, on grave de nouveaux 78 tours. Les Américains veulent danser pour oublier le spectre du chômage et fêter l'avènement du New Deal de Roosevelt. Et quoi de plus dansant que ces belles machines vrombissantes, réglées comme des horloges, qu'on appelle les « big bands » ?
Leur recette est simple : des arrangements ciselés, des solos virtuoses et une rythmique implacable. Duke Ellington, Fletcher Henderson, Paul Whiteman, Count Basie, Benny Goodman, les frères Dorsey…
Tous dirigent leur propre formation dans une amicale mais rude compétition. Ils se produisent dans des clubs (notamment les fameux Cotton Club ou Savoy Ballroom), des hôtels, des dancings et alignent des rangées de musiciens en uniformes impeccables, plantés devant des pupitres aux initiales du leader…

Les producteurs soignent le look de leurs grands orchestres et sont à l'affût de l'innovation qui fera la différence. Bientôt, on voit apparaître sur le devant de la scène, au milieu des musiciens, une jeune pin-up en robe du soir jaune, très enveloppante. Son rôle ? Chanter entre les solos les thèmes des morceaux joués et surtout… faire saliver les hommes du public ! On les appelle des « canaris ».
Toutes n'ont pas qu'un joli minois et un brin de voix. En 1935, une certaine Ella Fitzgerald, 17 ans, fera les beaux jours de l'orchestre de son mentor et tuteur, le batteur Chick Webb. Et prendra l'envol que l'on connaît ! Même complicité entre Mildred Bailey et le Paul Whiteman's Band qu'elle illumine de 1929 à 1933 puis avec le Dorsey Brothers Orchestra. La féline Anita O'Day deviendra quant à elle une pièce maîtresse de la formation du batteur Gene Krupa et de celle de Stan Kenton. Tout comme le jeune « canari » Peggy Lee, qui rejoint l'orchestre de Benny Goodman en 1941 pour révéler bien vite son statut de diva avec le torride *Why Don't You Do Right ?*

À 17 ans, après avoir quitté un giron familial un peu strict, Carla Bley arrive à New York. Pour gagner sa vie, elle devient « cigarette girl » dans un mythique club de jazz, le Birdland. C'est là qu'elle rencontre son futur mari, le pianiste Paul Bley. Impressionné par ses qualités de musicienne, il lui conseille de se mettre à la composition. Un sacré flair puisqu'elle deviendra l'une des arrangeuses et compositrices de jazz les plus recherchées des années soixante-dix et quatre-vingts. Elle travaillera notamment pour George Russell, Jimmy Giuffre, Robert Wyatt, Charlie Haden et même Nick Mason, le batteur des Pink Floyd, avant de monter son propre orchestre, le Carla Bley Band.

Pour qui sonne le jazz ?

Il s'appelait Nicola Coviello et c'était l'un des meilleurs cornettistes classique de son temps. D'origine italienne, il émigre à Londres en 1881 à l'âge de 34 ans. Grâce à ses facultés exceptionnelles d'instrumentiste, il devient en très peu de temps une figure familière des cercles de musique de la capitale anglaise. Tout entier dévoué à son art, il va jusqu'à fonder et diriger pendant près de trente ans l'école de musique du quartier londonien de Balham. Il finit même par jouer devant la reine Victoria, puis le roi Edouard VII. Un artiste exemplaire en somme, qui aurait pu s'éteindre paisiblement dans son lit au son d'une symphonie de Mozart.
Il n'en fut rien ! Au printemps 1926, à l'âge de 79 ans, il se rend à New York. Il tient à embrasser une dernière fois ses neveux, installés là-bas. Les deux jeunes garçons ravis se demandent comment faire plaisir au célèbre tonton musicien. En l'emmenant à Coney Island, pardi ! Il faut qu'il assiste à l'un des nombreux concerts de jazz qui font les beaux soirs du parc de divertissements new-yorkais ! Ces big bands qui font fureur à cette époque vont le changer des orchestres symphoniques.
Le vieux Coviello est partant. Il se retrouve sagement assis dans le public, curieux d'entendre cette fameuse musique syncopée, si étrangère à son oreille classique.
Mais très vite, il donne des signes d'agacement. Les premiers hululements des saxophones

l'agressent et les notes explosives des trombones finissent par le faire bondir : « Basta cosi », hurle le vieil Italien, « ce n'est pas de la musique ! » Il porte subitement sa main à sa poitrine et s'écroule, raide mort. Son fils déclara, sans rire, à la presse que « le jazz américain extrémiste lui avait été particulièrement déplaisant ».
Pour le moins, en effet...

Une note de jasmin

Pas de doute, le berceau du jazz est bien Storyville, le quartier chaud de la Nouvelle-Orléans. Tous les musicologues s'accordent pour dire que ce style musical est né d'un savant mélange de « worksongs » (chants des esclaves noirs venus de la tradition africaine), de gospel et de negro spirituals (chants religieux noirs), de blues et de ragtime. Ce sont des petites formations de parades qui, à l'aube du XXe siècle, mirent au point ce cocktail pour faire danser dans les pique-niques et les soirées. Et au fil des années, ce cocktail deviendra de plus en plus complexe et identifié.

Là où l'on s'interroge encore, c'est sur l'origine du mot « jazz ». Elle a fait l'objet de multiples recherches qui sont loin d'être terminées ! On en trouve la première trace écrite dans les pages... sport du *Los Angeles Times* du 2 avril 1912. Un lanceur de baseball du nom de Ben Henderson y parle de sa « Jazz Ball », une façon bien à lui de lancer la balle : « It wobbles and you simply can't do anything with it. » (« elle oscille

et tu ne peux absolument rien en faire. ») Un mot piqué au langage de la rue. Rien à voir avec la musique, sinon celle d'une onomatopée évoquant la vitesse et la force. Ce n'est qu'à partir de 1915 qu'on commencera à l'utiliser sous différentes orthographes (« jaz », « jass », « jasz ») pour qualifier ce son nouveau si excitant qui se propage à Chicago.

Oui, mais pourquoi ce mot ? Il viendrait de « jasm », un vocable argotique dérivé de « jism » qui désigne le sperme, la semence ou encore l'esprit et l'énergie. Certains avancent qu'il provient de la déformation créole des mots français « jaser » ou « chasser ». D'autres en attribuent la paternité à divers jazzmen ou lui trouvent des racines africaines (« jaja » en bantou signifie « jouer de la musique »).

Retenons la plus poétique : « jass » viendrait de l'huile de jasmin, le parfum français que les prostituées de Storyville aimaient porter. Au client potentiel qui s'approchait, elles lançaient d'une voix canaille : « Is jass on your mind tonight, honey ? » (« On a envie de jasmin ce soir, mon chou ? »)

Big Apple et pomme d'Adam

D'où vient le fameux surnom donné à New York ? On évoque souvent l'histoire des financiers ruinés par le crack de 1929, condamnés à vendre les pommes de leurs cottages de banlieue dans les rues de la ville. Ou encore une danse populaire des années trente qui inspira un film

du même nom avec Cab Calloway. Et même une mère maquerelle émigrée française, Ève de Saint-Évremond, dont les jeunes « pommes irrésistibles » étaient réputées dans le quartier chic de Bond Street, au début du XIXe siècle.
Mais la source la moins contestée provient d'un certain John J. Fitzgerald. Dans les années vingt, ce chroniqueur hippique au *Morning Telegraph*, en reportage à la Nouvelle-Orléans, entend deux garçons d'écurie parler de « Big Apple » pour qualifier les champs de courses new-yorkais. Une « grosse pomme » en raison des montants importants qu'un pur-sang pouvait y rapporter. Séduit par cette métaphore, Fitzgerald l'applique par extension à la ville entière dans un article resté célèbre et se terminant par ces lignes : « Il n'y a qu'une grande pomme. Et c'est New York ! »
C'est la scène jazz des années vingt et trente, peut-être en souvenir de toutes ces histoires de pommes, qui va populariser ce surnom. À l'âge d'or des clubs de Harlem, le plus renommé s'appelle le Big Apple. Pour les musiciens qui séjournent à New York, jouer dans ce club est un passage obligé. Bientôt, ils ne disent plus « Je vais à New York » mais « Je vais à Big Apple ». Coïncidence ou pas, « avoir la grosse pomme » signifie aussi dans leur argot avoir la pomme d'Adam prête à exploser de trac avant de monter sur scène.
D'où cette expression courante dans le milieu jazz, rapportée par l'écrivain et journaliste local Damon Runyon : « Il y a beaucoup de pommes sur l'arbre du succès mais lorsque vous cueillez celle de New York, vous cueillez LA grosse pomme. »
En 1971, un vieux fan de jazz se souvient fort à propos de cette phrase. Il s'appelle Charles Gillett et préside le NY Convention and Visitors Bureau, sorte d'Office du tourisme de la ville. New York est alors réputée pour ses grèves et ses rues dangereuses qui en font la risée des talk shows télévisés. Pour contrer ces critiques, Gillett a une idée simple : il lance une vaste campagne de pub (pins, magnets, t-shirts, sacs…) et choisit comme symbole d'optimisme le logo rouge « Big Apple », censé rappeler ces heures de gloire où la ville était synonyme de fun et de sensations uniques. Les médias s'en emparent aussitôt et l'Histoire fera le reste…
En 1997, le coin de rue de la 54e & Broadway sera rebaptisé « Big Apple Corner » en l'honneur de John J. Fitzgerald qui y vécut pendant trente ans.

Vocations contrariées

Et si Keith Jarrett était réputé pour sa virtuosité à la trompette ? Et si Armstrong avait fait toute sa carrière en tant que tromboniste ? Irréaliste ? Et pourtant…
Prenez Count Basie : s'il n'avait pas eu une mère pianiste et forte tête, il aurait choisi les percussions, qui le fascinaient, comme en témoigne la place qu'il leur accorda dans ses compositions… Et Pat Metheny ! Ce monstre de la gui-

tare a commencé par… la trompette. C'est son frère aîné qui l'initie dès l'âge de 11 ans. Son dieu est alors Miles Davis. Mais, à 13 ans, coup du sort : il doit porter un appareil dentaire. Plus question de continuer à souffler dans des instruments à vents. Il découvre alors Wes Montgomery et Kenny Burrell, et c'est le choc : il sera guitariste de jazz. Celui qui deviendra l'un des plus grands harmonicistes de jazz, Toots Thielemans, a quant à lui commencé par l'accordéon. Mais une maladie de plusieurs semaines le fit changer d'instrument. Alité, il trouva plus pratique d'adopter l'harmonica, bien moins encombrant que le piano à bretelles. Le non moins célèbre saxophoniste Jan Garbarek rêvait pour sa part de devenir un as de la batterie. La petite taille de l'appartement familial l'en dissuada ! À l'inverse, l'un des plus grands batteurs de l'Histoire, Max Roach, a commencé par jouer du bugle. Un instrument que Chet Baker adopta après… le vol de sa trompette !
Autre monstre sacré contrarié, le contrebassiste Charlie Mingus. Dès l'âge de 6 ans, il s'initie au trombone avec son ami Britt Woodman puis au violoncelle quelques années plus tard. Mais à l'époque, il est plus facile pour un Noir américain d'intégrer un groupe de jazz qu'une formation classique. À cause d'un accrochage avec le chef d'orchestre raciste de son collège, il doit quitter son pupitre. Il opte alors pour un compromis : adapter son jeu de violoncelle à la contrebasse. On connaît la suite…

Le plus étonnant reste sans doute le cas de Duke Ellington. L'une des plus grandes légendes du jazz n'avait qu'une obsession dans son enfance : devenir champion de baseball ! La musique ? Pas vraiment sa tasse de thé. Mais, à l'âge de 7 ans, il reçoit un coup de batte au visage. Sa mère juge alors plus prudent de lui faire prendre des cours de piano… qu'il sèche dès qu'il peut pour retrouver ses camarades de jeu. Ce n'est qu'à 15 ans, lorsqu'il compose son premier morceau, *Soda Fountain Rag*, que le Duke trouvera un réel intérêt à la musique.
Que soit élevée une statue au maladroit qui le blessa !

Nixon fait la « mule » pour Armstrong

« Un joint de marijuana, c'est mille fois mieux qu'un verre de whisky. Ca me relaxe tout en me mettant les idées au clair. » Une confidence de Bob Marley ? Non, de Louis Armstrong !
Le grand Satchmo, ambassadeur culturel américain (certaines de ses tournées étaient organisées par le département d'État), couvert d'honneurs, fuma de l'herbe chaque jour du début des années vingt à sa mort, en 1971. Et pas en petites quantités ! Il avoua dans sa biographie que c'était « un élément essentiel de sa vie, bénéfique pour sa santé » et écrivit au président Eisenhower pour lui demander de légaliser l'herbe, selon lui moins dangereuse que l'alcool. Certaines de ses compositions lui seraient venues après une séance collective de fumette avec ses

musiciens, en particulier le bien nommé *Muggles* (« marijuana » en argot). Armstrong faillit même appeler la suite de sa biographie, *Gage*, le petit nom qu'il donnait à sa drogue favorite… mais son éditeur n'était pas du même avis !

Excepté une arrestation éclair en 1930, où ses relations lui évitèrent six mois de prison et mille dollars d'amende, Satchmo continua sans être inquiété à rouler des joints. Mais il fit plus fort. Plusieurs de ses musiciens (Tommy Flanagan, Arvell Shaw, etc.) ont rapporté, sous différentes versions, une anecdote savoureuse et à priori authentique.

Dans les années cinquante, de retour d'une tournée en Europe, Satchmo se retrouve dans le même avion que Richard Nixon, alors membre du Congrès. Grand amateur de jazz, Nixon reconnaît aussitôt Armstrong et s'installe à ses côtés durant le vol. Avec effusion, il lui explique qu'il le considère comme un trésor national et déclare être son plus grand fan !

Une fois arrivé à New York, Nixon demande à son idole s'il peut lui être d'une quelconque utilité. Satchmo saute sur l'occasion : prétextant une épaule douloureuse, il lui demande de porter ses deux étuis de trompette… bourrés d'herbe. Ce que Nixon s'empresse de faire, passant la douane sans encombres.

C'est ainsi que le futur président des États-Unis, qui déclarera une guerre implacable à la drogue, servit de « mule » à un adepte du cannabis. « What a Wonderful World… »

Septembre 1957, Little Rock, Arkansas. Neuf étudiants noirs sont interdits d'accès au collège de la ville par le gouverneur Faubus. La loi a pourtant rendu illégale trois ans plus tôt la ségrégation raciale dans les écoles. Louis Armstrong, peu habitué aux prises de positions politiques, réagit aussitôt. Il déclare à la presse : « J'en ai plus qu'assez de la manière dont les Noirs sont traités dans le Sud » et conclut par un tonitruant : « Le président Eisenhower n'a pas de couilles ! » Soutenu par Sammy Davis Jr., Lena Horne et Eartha Kitt, Armstrong embarrasse le président qui enverra finalement l'armée rétablir l'ordre à Little Rock.



Le saxophone le plus cher du monde !

C'est un saxophone alto, vendu en 1994 chez Christie's pour 93 500 £ (soit environ 120 000 euros !). Pourquoi une telle envolée des enchères ? Parce que cet instrument a trois signes particuliers : il a appartenu à Charlie « Bird » Parker, est en plastique acrylique de couleur ivoire et a été joué lors d'un concert de jazz légendaire. Bird raconte que c'est un ami anglais qui lui en fit cadeau en 1950. L'instrument, qui sortait de l'usine Grafton, dans le Kent, ne coûtait alors que cinquante-cinq guinées (soixante-quinze euros). Un gadget ? Pas le moins du monde. Ruinée par la guerre, la Grande-Bretagne évitait les importations en dollars. Plus question par exemple d'acheter des saxophones importés des États-Unis, et ce malgré la forte demande des orchestres de jazz qui renaissaient des décombres pour divertir le public. Pas moyen non plus d'en acheter en France, toutes les usines ayant été détruites. Il fallait donc trouver des instruments « made in Britain ».

C'est un immigré italien, l'inventeur et musicien Ettore Sommaruga, qui trouva la solution. Il eut l'idée d'utiliser le Perspex, le plastique le plus résistant à l'époque, développé pour la fabrication du cockpit des Spitfire. Le corps du saxophone était moulé par injection et l'on assemblait à la main les différentes clés. Un travail lent et délicat qui donnait au final un instrument d'une parfaite justesse (l'accord était testé électroniquement avant la sortie d'usine).

On ne sait pour quelle raison Charlie Parker attendit trois ans pour jouer de son Grafton Acrylic en public. On sait en revanche que ce fut lors du concert historique du 15 mai 1953, au Massey Hall à Toronto. Bird était entouré ce jour-là de quatre autres stars : Max Roach, Dizzy Gillespie, Bud Powell et Charlie Mingus. Un *quintet* de rêve dont ce fut la seule performance et que l'on peut entendre dans l'album *Jazz at Massey Hall*.

Bird ne fut pas le seul à jouer de ce saxophone au look si particulier. Le pape du free jazz, Ornette Coleman, adorait le son du Grafton. Il était même persuadé qu'il produisait « les notes les plus pures » (même si les tests pratiqués par les techniciens ne décelaient aucune différence avec un saxophone traditionnel !). Coleman acheta son premier en 1954, pour des raisons purement économiques. Peu emballé au début, il finit par ne plus vouloir d'autre instrument. On peut l'entendre notamment sur son album révolutionnaire, *Change of the Century*.

La production des Grafton Acrylic s'arrêta en 1959 avec plus de 3 000 exemplaires mis sur le marché.

L'altiste Phil Woods a toujours été fidèle à Charlie Parker… jusqu'à épouser sa veuve, Chan Parker.

Romano sans chemise noire

Nom : Mussolini. Prénom : Romano. Signe particulier : fils de dictateur. Avec un pedigree pareil, le troisième enfant du Duce, né en 1927, aurait pu choisir de se cacher toute sa vie dans une discrétion protectrice. Il fut au contraire l'un des pianistes de jazz les plus talentueux d'Italie et joua avec les plus grands.

C'est pour accompagner son fasciste de père, violoniste à ses heures, que Romano se mit tout jeune à apprendre par lui-même le piano. De jazz alors, il n'est pas question ! Papa ne jure que par l'opéra et il interdit même cette musique ennemie entre 1941 et 1943.

Par chance, Romano peut entendre les disques que son frère Vittorio et sa sœur Edda se procurent en douce. Son premier sera *Black Beauty* de Duke Ellington et il le gardera précieusement jusqu'à sa mort, en 2006.

Il essaie aussitôt de reproduire ces merveilleux accords de blues et commence à prendre des cours. En avril 1945, il a 17 ans quand son père est exécuté. Chute du régime, jeu de cache-cache, vaches maigres. Au sortir de la guerre, Romano survit en faisant des petits boulots et en jouant dans un *quartet* sous le pseudonyme de Romano Full. Ce n'est qu'au Festival de jazz de San Remo en 1956 qu'il reprend son nom et se distingue en tant que musicien.

Ce qui lui vaut ensuite d'accompagner Ella Fitzgerald, les Platters et le jeune Chet Baker, alors en pleine ascension.

Romano part ensuite aux États-Unis où il jamme avec Louis Armstrong, Dizzy Gillespie et Lionel Hampton. De retour en Italie, il forme dans les années soixante le Romano Mussolini All Stars avec lequel il va pendant de longues années faire oublier son étonnante ascendance. Au profit de son talent de pianiste, aussi à l'aise dans le be bop, le swing que le New Orleans.

Mais les noms forgent parfois les destins : l'une de ses filles, la députée européenne Alessandra Mussolini, dirige le petit parti d'extrême droite *Azione Sociale* dont Romano a composé l'hymne. Sans doute l'une des seules fois où il aura rompu son apolitisme légendaire. Famille, quand tu nous tiens...



Dans les années vingt, le père de Paul McCartney était pianiste et trompettiste, leader du groupe de dixieland Jim Mac's Jazz Band. C'est pour lui faire oublier la mort prématurée de sa mère qu'il acheta sa première guitare à son fils et l'initia à la musique.

Chapeau l'artiste !

Tous les jazzmen sont uniques mais beaucoup partagent un point commun : leur goût immodéré des couvre-chefs. Besoin de se distinguer ? Simple coquetterie ? Peur des courants d'air sur scène ? En tout cas, c'est l'accessoire souvent inséparable du jazzman.

Il y a les amateurs du chapeau rond à l'anglaise, comme Ben Webster, qui le portait noir, ou Fats Waller, qui le préférait blanc et un peu en biais ; ceux qui ne jurent que par les octogonaux en cuir comme Thelonious Monk et son petit chapeau chinois, Ornette Coleman et son bonnet étroit, ou encore le chapeau mou et cabossé de Coleman Hawkins, « qui lui servait surtout à ne l'ôter devant personne… », écrivit si justement le journaliste Alain Gerber.

Uniques, comme faits sur mesure, il y a les couvre-chefs symboles : Charlie Mingus reste éternellement associé à sa toque en astrakan, qu'il porte sur la pochette de son album phare *The Black Saint and the Sinner Lady*. Quant à notre Marcel Zanini national, on ne l'imagine pas sans son bob en tissu surmontant ses grosses lunettes. Ni Archie Shepp sans son élégant chapeau mou en feutrine ou Albert Ayler sans son chapeau de Zorro. Et pour le Duke ? Quand il couvrait son crâne d'aristocrate, seul pouvait convenir le haut-de-forme… Noblesse oblige.

Et puis il y a ceux qui sont fidèles à une forme de chapeau, déclinée sous toutes les couleurs et sous toutes les formes. Exemple type : le béret basque de Dizzy Gillespie, qui devint même une mode vestimentaire chez les amateurs de be bop. Sidney Bechet avait quant à lui un faible pour la casquette de capitaine ou la casquette à larges carreaux et Joe Zawinul ne se produisait jamais sans l'un de ses nombreux bonnets de laine plats, toujours multicolores, tout comme le saxophoniste Charles Lloyd.

D'autres ont eu leur période. Michel Petrucciani alterna la casquette et le Borsalino, Sonny Rollins le béret et le Stetson noir, Miles Davis la casquette de marin, qu'il arbore sur la pochette de son album *The Musing Of Miles*, et le chapeau de feutre noir à larges bords dont il est coiffé sur la couverture de ses derniers disques.

Et du côté des chanteuses ? On préfère la tignasse au vent façon Ella Fitzgerald ou les cheveux sobrement tirés en arrière à la Billie Holiday. À quelques exceptions près : Nina Simone et Betty Carter, souvent coiffées d'un turban années quarante, Peggy Lee et ses extravagants chapeaux ornés de fleurs artificielles qu'elle fabriquait elle-même ou encore Anita O'Day et son célèbre chapeau noir à plumes blanches, qui fit sensation sur la scène du Festival de Newport 1958.

Mais la palme du couvre-chef revient évidemment au compositeur et pianiste Sun Ra. De la coiffe de Ramsès II au turban surmonté d'un tube doré en passant par une sorte de filet métallique et autres couronnes biscornues, rien n'était assez clinquant et excentrique pour ce « philosophe cosmique » venu de Saturne !

Il était américain et pourtant Albert Ayler fit son service militaire en France, entre 1960 et 1961. Membre du 76th US Army Band, il fut envoyé à Orléans, dans la caserne Coligny, qui accueillait alors les forces américaines en stationnement. C'est à cette occasion que le saxophoniste, qui s'illustrera plus tard dans le courant free jazz, se retrouva à défiler le 14 juillet sur les Champs-Élysées ! Ce jour-là, il se contenta de jouer sagement de la musique militaire sans partir dans l'un de ces longs solos rageurs dont il allait faire sa spécialité. Il donna cependant libre cours à sa fibre free en 1965, dans une version stupéfiante de *La Marseillaise*, que l'on peut entendre dans le morceau *Spirits Rejoice*.

Profession ? Fan de Charlie Parker

Printemps 1945 : Dean Benedetti, jeune Californien blanc, saxophoniste ténor d'un petit groupe de jazz dont il est le leader, entend pour la première fois un disque de Charlie « Bird » Parker. Il ne sait pas encore que cet alto vient de changer sa vie.

Sidéré par ses chorus, Dean commence à fouiner dans tous les magasins de disques pour trouver les rares enregistrements de son idole. Il apprend ses improvisations par cœur et colore le son de son groupe de ce nouveau lyrisme be bop. Un an plus tard, l'occasion rêvée se présente. Parker vient jouer en Californie. Dean ne rate pas un seul de ses concerts. Hélas, la tournée s'arrête brutalement. Bird, qui se drogue dur, doit entrer d'urgence en cure de désintoxication à l'hôpital de Camarillo. Il y reste six mois mais reprend dès sa sortie ses concerts au club Hi-De-Ho, au mieux de sa forme et de son art. Entre-temps, Dean a acheté un vieux graveur de disques 78 tours en acétate. Son idée ? Enregistrer lui-même la musique de Bird, en plaçant son micro au plus près du pavillon de l'instrument. Avec son accord, il va graver pendant quinze nuits tous les solos du saxophoniste. Et uniquement ses solos, histoire de ne pas gâcher l'espace des disques. À la fin de sa tournée, Bird rentre à New York. Que fait Benedetti ? Il plaque tout pour le suivre, accompagné de son ami tromboniste Jimmy Knepper. Cette fois, il achète un enregistreur à bande

magnétique avec lequel il capte la nuit du 31 mars 1948 dans le club de Three Deuces, puis trois nuits en juillet, dans celui de l'Onyx.
Au total, un matériel unique de 461 solos ou fragments (dont certains durent à peine quelques secondes) du Bird de la meilleure période ! Mais comme son idole, Benedetti se met à l'héroïne. Incapable de percer en tant que musicien sur la scène new-yorkaise, il finit par retourner en Californie totalement fauché. Pour gagner de l'argent et continuer sa mission musicologique, il devient même dealer ! À la mort de Bird, en 1955, Dean est déjà atteint d'une maladie rare des muscles qui l'emportera deux ans plus tard.
Mais ses disques et ses bandes ? Ils furent égarés pendant quarante ans ! Les fans de Parker en parlaient comme d'un mythe. Et puis, en 1988, miracle : on les retrouve dans la maison du frère de Dean, en très mauvais état. Soigneusement restaurés, ils seront édités par le label Mosaïc sous le titre *The Complete Dean Benedetti Recordings of Charlie Parker.*
« Bird lives ! »

On se lève tous pour Art Tatum

« Si un jour Art Tatum se met sérieusement à la musique classique, je mets fin à ma carrière aussitôt. » Qui pourrait croire que l'auteur de cette phrase aussi radicale est… Vladimir Horowitz, l'un des plus grands pianistes virtuoses du XXe siècle ?

Et pourtant, cette superstar du classique, célèbre pour ses interprétations de Liszt ou de Rachmaninov, fut véritablement fascinée par la technique ébouriffante du pianiste noir, quasi aveugle de naissance. Un flot d'arabesques, d'arpèges, d'acrobaties digitales tellement incroyables que le violoniste Stéphane Grappelli croyait entendre deux pianos au lieu d'un seul dans les versions de *Tiger Rag* et de *Tea for Two* que Tatum enregistra en 1932 et qui lancèrent sa carrière ! C'est à la fin des années trente qu'Horowitz découvre ce phénomène. Il se rend un soir à l'un de ses concerts au Café Society Downtown, un club de jazz new-yorkais, en compagnie du clarinettiste Artie Shaw. Totalement subjugué, il y revient deux jours plus tard, cette fois avec son beau-père, le non moins célèbre chef d'orchestre Arturo Toscanini. Qui lui aussi succombera à cette pyrotechnie pianistique.
Dès lors, Horowitz n'aura de cesse de reproduire son art. On rapporte qu'un jour il se rendit chez Art Tatum pour jouer le fameux enregistrement de *Tea for Two*, qu'il avait mis plusieurs mois à retranscrire d'oreille. Tatum écouta, admiratif, le félicita chaudement mais, aussitôt après, se mit à son tour au piano et en joua une autre version, tout aussi brillante. Horowitz, qui n'en revenait pas, voulut aussitôt se procurer la partition mais Tatum lui répondit naïvement : « Oh, c'était juste une improvisation. »
De formation classique, Art Tatum intégrera notamment à son répertoire jazz des partitions

romantiques qu'il revisite, en particulier l'*Humoresque* de Dvorak, l'*Élégie* de Massenet ou la *Valse en do dièse mineur* de Chopin.
Grâce au producteur Norman Granz, il enregistre en 1953, durant quatre séances fleuves, pas moins de 124 solos, publiés en une série de onze albums réunis sous le titre *The Genius of Art Tatum*.
Un testament unique pour un talent unique dont les plus grands pianistes jazz, de Fats Waller à Herbie Hancock, revendiqueront l'influence. Mais aucun, pas même le grand Horowitz, n'aura pu rivaliser avec ce géant, décidément hors norme.

Nat « King » Cole a la peau des racistes

Nat « King » Cole fut l'un des premiers Afro-Américains à animer sa propre émission de télévision et accumula les records de ventes de disques. Il reçut même une récompense posthume pour un duo virtuel avec sa fille Natalie (sept Grammy Awards en 1992), *Unforgettable*.
Malgré (ou à cause de) ce succès phénoménal, le grand crooner et pianiste noir dut, comme beaucoup d'autres jazzmen, lutter toute sa vie contre la discrimination raciale. Et en particulier le 10 avril 1956, huit mois après le début de son show sur NBC.
Ce soir-là, il donne un concert au théâtre de Birmingham, Alabama. Avant qu'il ne monte sur scène, la police le prévient : elle redoute des troubles et lui conseille d'annuler. Pas question

pour Cole. Des milliers de fans sont venus l'acclamer des quatre coins de l'État. Il est confiant, tout ira bien. À 19 h, il retrouve sur scène le Famous British Orchestra.
Devant un public exclusivement composé de Blancs (*Segregated Audience*), on a pris soin de séparer les musiciens blancs et noirs par un rideau afin d'atténuer l'impact visuel d'une telle promiscuité !
Cole attaque son premier morceau, *Autumn Leaves*. Puis un deuxième. Pendant le troisième, on entend une bousculade au fond de l'auditorium. Quatre hommes viennent de se ruer dans les travées pour grimper sur scène. Ce sont des membres du Conseil des citoyens blancs. Un groupe raciste, connu pour ses méthodes violentes, qui sévit depuis plusieurs années dans le Mississippi et l'Alabama. In extremis, un policier empêche l'un d'eux de frapper Cole avec une bouteille. Mais un autre agresseur parvient à l'atteindre en sautant sur lui et en le plaquant à terre. Dans le public, personne n'a bougé.
Rapidement, les quatre hommes sont mis hors d'état de nuire et Cole s'en sort avec quelques bleus. Il reviendra dans la nuit chanter devant un public exclusivement noir mais décide aussitôt de ne plus jamais se produire en Alabama. Ce sera également son dernier concert dans le sud des États-Unis.
À Los Angeles, quelques années plus tôt, en 1948, il avait joué la carte de l'humour contre la bêtise. À peine installé avec sa famille dans le

quartier chic et 100 % blanc de Hancock Park, Cole reçut aussitôt un courrier de « bienvenue » de ses nouveaux voisins. Ces derniers lui signalaient qu'ils ne souhaitaient pas côtoyer de personnes « indésirables ». Cole s'empressa de leur répondre : « Moi non plus. Et si jamais j'en repère une dans le secteur, je serai le premier à m'en plaindre. » Les membres du Klu Klux Klan, toujours actif dans cette région, n'apprécièrent pas la plaisanterie. En représailles, on brûla une croix dans son jardin, on tira un coup de feu dans sa fenêtre, on empoisonna son chien et on écrivit en lettres de feu « Nigger » sur sa pelouse. Mais Nat « King » Cole ne céda pas. Il y resta jusqu'à sa mort en 1965, emporté par un cancer à l'âge de 45 ans.



C'est parce qu'il trouvait que son véritable nom sonnait trop irlandais que le saxophoniste Paul Emil Breitenfeld en choisit un autre… au hasard dans l'annuaire ! Paul Desmond était né.

Choo-Bi-Doo-Wap

Comme Monsieur Jourdain, vous avez sans doute déjà « scatté » sans le savoir sur une mélodie swing dont vous ne connaissiez pas les paroles. Ce qu'on appelle également « chanter en onomatopées ». Pour certains musicologues, le scat plonge ses racines dans la musique africaine, où la mélopée de la voix fait souvent jeu égal avec celle des instruments.

Mais qui a inventé le scat ? Louis Armstrong ? Cab Calloway ? Ella Fitzgerald ? Sarah Vaughan ? On serait tenté de répondre : tous les quatre, même si l'on en attribue souvent la paternité au grand Louis. En 1926, lors d'une session d'enregistrement avec le Hot Five, son célèbre groupe, il commence à chanter *Heebie Jeebies*, fait l'imbécile, gesticule, se tortille, s'essuie le front avec son inséparable mouchoir et finit par laisser tomber le papier où étaient écrites les paroles. Au lieu de s'interrompre, il se met à scander des onomatopées jusqu'à la fin du morceau. Le scat était né. Du moins, le scat moderne, dans sa forme aboutie, car on trouve des traces plus anciennes de ce périlleux exercice de style où se sont illustrés presque tous les grands vocalistes de jazz.

Un certain Gene Greene scattait déjà sur du ragtime dès 1911, tout comme le showman Al Jolson, Don Redman ou Cliff Edwards. Jelly Roll Morton affirmait même que Joe Sims chantait « en yaourt » dès 1905, dans le Mississippi. Quoi qu'il en soit, c'est Armstrong qui donna le véritable coup d'envoi d'une mode devenue le principal

élément de virtuosité vocale du jazz. Peu après, Cab Calloway apportera au scat une dose d'humour et une renommée encore plus grandes.
Le 3 mars 1931, ce *performer* hors pair enregistre *Minnie the Moocher,* lors d'un show radiophonique en direct. En guise de refrain, il lance le fameux « Heidi-Heidi-Heidi-Ho » qui se répand comme une traînée de poudre, au point de devenir sa marque de fabrique. Cinquante ans plus tard, toujours monté sur ressorts, il la chantera encore dans le célèbre film *The Blues Brothers* où il fait une apparition tonitruante. Suivront les tubes *Zah-Zuh-Zah* (qui donna son nom à la mode zazou en France sous l'Occupation) ou encore le bien nommé *The Scat Song,* dont le refrain parle de lui-même : « Just Skeep-Beep-De-Bop-Bop-Beep-Bop-Bo-Dope-Skeetle-At-De-Op-De-Day ! »
D'Ella Fitzgerald, on peut dire que c'est elle qui donna au scat ses lettres de noblesse dans le swing. Exemple fameux, son concert de Berlin en 1960, où elle oublie les paroles de *Mack the Knife,* pourtant son plus grand tube, et poursuit en alternant paroles improvisées et onomatopées avec une maîtrise stupéfiante. Quant à Sarah Vaughan, elle reste sans doute, dans un style plus sensuel mais tout aussi inventif, la reine incontestée du scat dans le be bop.
Une chose est sûre : malgré ses six millions de disques vendus, John Scatman n'a pas inventé le scat en 1994, avec son crispant « Ski-Ba-Dop-Ba-Dop-Bop... »

Votez Dizzy !

Gilberto Gil, le prince de la bossa nova, fut ministre de la Culture brésilien. Mais Dizzy Gillespie, le roi du be bop, aurait pu être élu président des États-Unis, bien avant Obama !
Nous sommes en 1963, année cruciale pour l'Amérique, que secouent les assassinats d'enfants noirs de Birmingham, la grande marche organisée par Martin Luther King (elle réunit 200 000 personnes à Washington) et surtout l'assassinat de Kennedy.
Farouche partisan de la paix et des droits civiques, Dizzy saute sur l'occasion et se lance dans la course présidentielle contre Lyndon Johnson et Barry Goldwater. Comme toujours, le trompettiste ne peut s'empêcher de mettre une dose d'humour dans cette initiative plus sérieuse qu'il n'y paraît. S'il réclame en vrac le retrait du Vietnam, l'envoi d'Afro-Américains dans l'espace (au besoin, il se propose comme volontaire !) ou l'abolition de la ségrégation raciale, il promet aussi de rebaptiser la Maison Blanche « Blues House ». Il souhaite également remplacer l'impôt sur le revenu par une loterie nationale et surtout s'entourer d'une équipe gouvernementale plutôt décapante.
Il entend nommer en effet Miles Davis patron de la CIA, Malcom X Attorney General, Peggy Lee secrétaire au Travail, Duke Ellington secrétaire d'État, Charles Mingus secrétaire à la Paix, Louis Armstrong à l'Agriculture, Max Roach à la Défense, Ray Charles directeur de la biblio-

thèque du Congrès, Mary Lou Williams ambassadrice auprès du Saint-Siège et Thelonious Monk ambassadeur itinérant.
Pendant quelques mois, ses partisans s'organisent et Dizzy donne des conférences de presse. Le crooner John Hendricks se charge de l'hymne de campagne et transforme les paroles originales du tube *Salt Peanuts* en « Your politics oughta be a groovier thing/so get a good president who's willing to swing/Vote Dizzy ! Vote Dizzy ! » (« La politique, ça doit groover/alors élisez un bon président qui aime le swing/Votez Dizzy/Votez Dizzy ! »)
On fait fabriquer des badges et des t-shirts « Dizzy for President » pour récolter des fonds au profit du Core (Congress of Racial Equality). Mais par manque de soutiens financiers, Dizzy Gillespie renonce et finit par soutenir le démocrate Lyndon B. Johnson à l'élection de 1964.
Il reste malgré tout de ce moment de ferveur un peu fou l'enregistrement du concert « Dizzy for President ! ». Il eut lieu le 20 septembre 1963, au Festival de Monterey, et ce fut le point culminant de sa campagne. Quand on écoute cet album où, entre chaque morceau, Dizzy régale de ses pitreries un public hilare, on se demande comment une telle énergie communicative n'a pas abouti à son élection triomphale !

Jazzman cambrioleur !

Parmi les excentriques du jazz, Jack Purvis figure comme l'un des plus pittoresques. Ce brillant trompettiste des années vingt et trente aurait pu devenir l'un des plus grands s'il n'avait pas été aussi tête brûlée.
Entre autres faits d'armes, il entama l'ascension du Mont Blanc en pantoufles, passa en avion sous un pont de New York à la suite d'un pari et incendia quelques chambres d'hôtels pour ne pas avoir à payer la note. Tête brûlée mais pas complètement fou. Toute occasion lui était bonne pour dérober des dollars. Escroqueries en tous genres, cambriolages de vieux rupins sur la Riviera française, contrebande aérienne entre le Mexique et les États-Unis, vol à main armée… Pour cela, il passera dix ans derrière les barreaux, dix années qu'il occupera en dirigeant l'orchestre de la prison !
Mais le jazz dans tout cela ? Malgré une vie de cavale, cet incorrigible aventurier mena une belle carrière de musicien aux quatre coins de l'Amérique. Né dans l'Indiana en 1906, il perd sa mère prématurément et c'est dans une école militaire qu'il apprend la musique. Le bougre se révèle doué à la trompette mais aussi au trombone, et il deviendra rapidement compositeur et arrangeur. Plus qu'il n'en faut pour intégrer plusieurs des grands orchestres qui fleurissent à l'époque.
On le verra chez les Original Kentucky Night Hawks (où il apprend à piloter), chez Hal Kemp

ou encore chez Fletcher Henderson et les frères Dorsey. Il enregistrera même en son nom, avec son propre *quintet*, et dirigera aussi des orchestres symphoniques.
Phrasé acrobatique, fulgurances explosives, improvisations originales, son style, aussi fantasque que son existence et ouvertement copié sur Armstrong, aurait pu le hisser sur les plus hautes marches. Il préféra mener dix vies en même temps.
Après 1946, il sera notamment cuistot au Texas, aviateur en Floride, charpentier et réparateur radio en Californie et même mercenaire en Amérique du Sud ! Quant à sa mort, à l'âge de 54 ans, elle finira de construire sa légende. Décès accidentel ou suicide, il disparaît en 1962… pour réapparaître sur une scène six ans plus tard. Ou un homme qui lui ressemble étrangement. C'est en tout cas ce qu'affirme le cornettiste Jim Goodwin, qui aurait eu avec lui de longues discussions sur sa vie.
On aimerait tellement le croire.

Le « Chopin américain » balance mais ne swingue pas !

Il s'en est fallu de peu qu'un pianiste blanc n'invente le jazz, au milieu du XIXe siècle ! Louis Moreau Gottschalk avait en tout cas beaucoup de cartes en main pour y parvenir.
Né en 1829 à la Nouvelle-Orléans, dans un milieu aisé, cet enfant prodige dépasse très vite le niveau de ses professeurs de piano. Il joue les grands

maîtres classiques mais il est surtout fasciné par les chants et les rythmes des esclaves noirs qu'il entend sur Congo Square, la place principale de la ville où ils ont coutume de se rassembler. Fasciné au point d'essayer de reproduire les effets du banjo et du tambour dans ses compositions. Jusqu'où aurait-il été si ses parents (un père négociant et une mère aristocrate créole) ne l'avaient envoyé à Paris, au Conservatoire, pour qu'il s'y perfectionne. Encore adolescent, il y rencontre le gratin des musiciens : Saint-Saëns, Berlioz, Bizet… Et surtout Chopin, que les talents pianistiques du jeune homme et l'exotisme de ses compositions impressionnent. En 1848, Gottschalk écrit *La Bamboula*, une pièce pour piano inspirée d'un vieux rythme africain qui, du jour au lendemain, devient un tube mondial (plus d'un million de partitions vendues). Normal, ce morceau syncopé donne des fourmis dans les jambes… mais reste d'inspiration romantique. Le compositeur enchaîne l'année suivante avec *Le Bananier*, une mélodie au doux parfum créole qui « balance » pas mal elle aussi… mais pas au point de swinguer.
À 20 ans, devenu la coqueluche du Paris culturel, il entame une tournée triomphale d'un an en Espagne, interrompue à la demande de son père malade qui le rappelle sur le sol américain. Louis Moreau doit en effet conquérir les États-Unis pour assurer la fortune familiale. Erreur fatale : on le boude à Boston et son père meurt ruiné.

Contraint de subvenir aux besoins de sa mère et de ses six frères et sœurs, Gottschalk se lance alors dans une épuisante vie de tournées. D'abord à Cuba et aux Antilles, puis dans toute l'Amérique latine. Là encore, il nourrit son œuvre des musiques locales… mais l'heure du latin jazz n'a pas encore sonné !
Le 18 décembre 1869, à 40 ans à peine, il meurt brutalement de la malaria à Rio de Janeiro. Et tombe très vite dans l'oubli. Peu soucieux de sa postérité, il n'a laissé que soixante-cinq numéros d'opus pour piano et deux symphonies alors qu'il composa plus de trois cents œuvres.
À défaut d'avoir inventé le jazz, celui que Pleyel surnomma le « Chopin américain », nous livre un précieux témoignage sur ses balbutiements…



***Don't Worry Be Happy*, le hit de Bobby McFerrin, faillit servir d'hymne à la campagne présidentielle de George Bush père en 1988. Le musicien dut taper du poing sur la table pour empêcher cette récupération.**

C'est bon pour le moral

Les Américains n'ont jamais pu se passer de musique, à plus forte raison en temps de conflit. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'US Army alla même jusqu'à créer un label de disques spécialement destiné à divertir les soldats sur le front.
L'opération commença par l'envoi de 78 tours en gomme-laque. On y entendait des marches militaires ou encore des shows radiophoniques, spots de pub compris. Guère idéal pour oublier les horreurs du combat, d'autant que la plupart se brisaient pendant le voyage ! Il fallait de la musique « fraîche » et populaire et des disques moins fragiles.
Le problème, c'est qu'en juillet 1942 l'industrie du disque se voit contrainte de stopper sa production. L'AFM, la Fédération américaine des musiciens, a entamé une grève pour forcer les quatre principaux labels (RCA Victor, Decca, Columbia et Capitol) à financer un fonds de soutien aux artistes mis au chômage par la concurrence phonographique.
Que faire ? Le lieutenant George Robert Vincent, ingénieur du son affecté à la radio des forces armées, a une idée. Avec la bénédiction du ministère de la Guerre, il conclut un accord avec le chef de l'AFM, James Caesar Petrillo : s'il autorise les musiciens à enregistrer pour un label militaire, les disques produits seront exclusivement réservés à l'usage des soldats, totalement gratuits et tous détruits à la fin de la guerre.

Fort d'un budget d'un million de dollars, le label Victory Records est créé en juillet 1943. On utilise les presses de RCA et Columbia pour y graver les V-discs en vinyle, plus résistant, où les différents genres musicaux sont représentés : jazz, chansons populaires, musique classique et toujours quelques marches militaires. Des sessions sont spécialement organisées par l'armée pour ce label mais on trouve aussi sur les V-discs des concerts radiophoniques ou encore des bandes originales de films envoyées par les studios d'Hollywood. Et, en guise d'introduction, les artistes adressent aux soldats leurs encouragements et leurs vœux de victoire. Les big bands de Duke Ellington, Count Basie et Glenn Miller, les chanteurs Frank Sinatra, Bing Crosby, Billie Holiday : la crème des jazzmen de l'époque participa de bonne grâce à cet effort de guerre. Avec une liberté contractuelle qui permit par exemple à Ella Fitzgerald de scatter avec Buddy Rich et son orchestre ou de réunir en une même et unique session rien moins que Louis Armstrong, Roy Eldridge, Jack Teagarden, Coleman Hawkins, Art Tatum, Lionel Hampton et Oscar Pettiford !

Une première livraison de plus de 5 000 V-discs sera expédiée par bateau le 1er octobre 1943 et le succès sera immédiat. La production se poursuivra jusqu'en mai 1949 pour les troupes restées en Europe. Les matrices seront ensuite détruites pour respecter les termes de l'accord et le FBI ira même jusqu'à confisquer et briser les V-discs ramenés sur le territoire américain. Mais leur destruction totale s'avérera une mission impossible, plus de huit millions d'exemplaires ayant été envoyés outre-atlantique (dont la moitié pendant la seule année 1945) !

Par bonheur, le catalogue complet des 905 enregistrements et quelques masters furent stockés à la bibliothèque du Congrès de Washington. Et depuis, plusieurs compilations de ce « trésor de guerre » ont été mises sur le marché, pour le plus grand bonheur des collectionneurs...



Quel est le point commun entre Betty Carter et Dinah Washington ? Certes, toutes sont deux grandes chanteuses de jazz. Elles portent surtout des noms et des prénoms d'emprunt. Un même homme leur conseilla leurs pseudonymes : le vibraphoniste et *bandleader* Lionel Hampton.

Un tube, 16 mesures, 10 000 versions

Summertime, la tendre berceuse extraite de l'opéra *Porgy and Bess* de Gershwin, reste l'un des plus grands standards de jazz. Deux couplets de seize mesures, mis à toutes les sauces depuis la création de l'œuvre en 1935 à Broadway. Les membres de la « *Summertime* Connection », un cybergroupe d'addicts dont le principal loisir consiste à en collectionner tous les versions, en ont dénombré 10 263 sur leur site internet. La 10 000e (en hollandais !) serait l'œuvre d'un certain Wilfred Klaver, enregistrée le 2 février 2008 sous le titre *De Landman Gaat*.

De cette avalanche d'interprétations, vocales ou instrumentales, émergent bien sûr celle de Sydney Bechet en 1939 et le duo légendaire d'Ella Fitzgerald et Louis Armstrong. Parmi les grands classiques, on trouve aussi l'arrangement inégalé de Gil Evans pour la trompette de Miles Davis, la version aérienne du saxophoniste John Coltrane, celle, d'une rectitude troublante, du pianiste Bill Evans ou celle, totalement déjantée, d'Albert Ayler.

Mais qui connaît la version rock déchirante de Janis Joplin ? La reprise folk tout en raffinement de Nick Drake ? Celle bluesy hirsute de Devendra Banhart ? Ou encore la cover reggae roots des Skatalites ? Impossible de ne pas trouver sa version préférée.

Les cinéphiles peuvent aussi se régaler du *Summertime* fragile de Scarlett Johansson dans *Lost in Translation* de Sofia Coppola. Et les amateurs de musique classique se laisser transporter par la voix angélique de Barbara Hendricks, murmurant « Hush, little baby, don't you cry ». Gershwin n'imaginait sûrement pas en composant *Summertime* que cette chanson ferait l'objet d'un tel culte. Et encore moins qu'on la retrouverait au répertoire du Jazz Combo de la 3e Force expéditionnaire de la marine américaine, basée à Okinawa...

Robert (Faust) Johnson !

Paganini, le mythique violoniste classique qui déchaîna les foules sur toutes les scènes d'Europe dans la première moitié du XIXe siècle, laissait volontiers accroire qu'il tenait son incroyable virtuosité d'un pacte avec le diable. Au début des années trente, au fin fond du Mississippi, le guitariste de blues Robert Johnson laissa la même légende prendre forme.

Musicien débutant, ce jeune Noir de Robinsonville élevé près des champs de coton passe une audition chez la star de l'époque, le guitariste Son House. Une catastrophe ! Il se voit conseillé sèchement d'abandonner la guitare au profit de l'harmonica, dont il joue simultanément. Pas du tout ébranlé, Robert part sur les routes pendant deux ans pour faire ses classes de musicien itinérant.

En 1933, de retour, il se produit à nouveau devant Son House. Cette fois-ci, le musicien, resté sans voix, convient même que Robert est devenu un maître. Sa technique, absolument

unique, donne l'impression que deux instrumentistes jouent ensemble. Et quel art du chant ! Par quel miracle a-t-il acquis aussi vite une telle virtuosité et une voix aussi souple et haute ? Satan est forcément de la partie, à plus forte raison en territoire vaudou. Très vite, on murmure que son talent si soudain aurait des origines démoniaques, comme beaucoup d'autres musiciens à l'époque, dont un homonyme, le bluesman Tommy Johnson.
Le virtuose en rajoute. Une nuit sombre, assoupi à la croisée des chemins, un grand homme noir aurait accordé sa guitare, en faisant naître des sonorités magnifiques, et la lui aurait rendue en échange de son âme. Robert écrit même une chanson intitulée *Crossroads* (« Carrefour ») en référence à cette histoire. S'il laisse se forger cette légende, Robert sait très bien qu'il doit ses progrès rapides à un bluesman de génie, Ike Zimmerman, qui fut son professeur pendant ses années d'éclipse...
Et en effet, le succès arrive. En 1936, Johnson enregistre un premier hit, *Terraplane Blues*, qui lui apporte aussitôt la célébrité dans le delta du Mississippi. Suivront vingt-huit autres titres, dont les tubes éternels *Sweet Home Chicago* (popularisé dans les années quatre-vingts par les Blues Brothers), *Kind Hearted Woman Blues* et *Love in Vain*. Mais deux années plus tard, il meurt à l'âge de 27 ans. Comment ? Mystère. Empoisonné à la strychnine par un mari jaloux (on ne compte plus ses conquêtes féminines), emporté par la syphilis, poignardé ? Pour ne rien arranger, on ne sait pas précisément où Robert Johnson a été enterré puisque deux tombes portent son nom, à Morgan City et à Quito. Pire, l'endroit où il aurait rendu son dernier souffle aurait été balayé quatre ans plus tard par une tornade.
Après une période d'oubli total, le succès reviendra en 1962, à l'occasion de la publication de seize titres chez Columbia. Un peu tard mais cette fois de manière définitive. Repris par les Rolling Stones, Eric Clapton ou Led Zeppelin, Robert Johnson fait aujourd'hui l'objet d'un véritable culte chez les bluesmen... Un culte pour une fois non satanique !



Dans les années soixante-dix, la rockstar Janis Joplin fut choquée d'apprendre que la tombe de Bessie Smith était restée anonyme. Elle organisa une levée de fonds auprès de ceux qui avaient fréquenté la grande dame du blues pour y remédier. John Hammond, son ancien agent et producteur, se fendit de cinquante dollars !

Bessie, les tapettes et le Klu Klux Klan

Juillet 1927. L'« impératrice du blues » est alors l'artiste noire la mieux payée au monde. Ses disques publiés par le label Columbia se vendent comme des petits pains. Surtout dans les États du sud, où elle compte beaucoup de fans... et d'ennemis ségrégationnistes.

Ce soir-là, elle a posé ses valises à Concord, en Caroline du Nord. Sous un chapiteau en plein air, elle ravit son public, notamment avec *Downhearted Blues* et *Gulf Coast Blues*, deux titres qui se sont vendus à 800 000 exemplaires en l'espace de six mois.

Le concert touche à sa fin, c'est un triomphe, on lui demande des bis, elle salue, heureuse... quand un de ses musiciens vient l'alerter. Il a aperçu six types louches en train de dénouer les cordes qui soutiennent, dehors, la structure du chapiteau. Ce ne sont pas des techniciens mais des membres du Klu Klux Klan. Des protestants blancs qui terrorisent la population des États du sud en perpétrant des attentats et des meurtres contre les Noirs. On les appelle aussi les « Night Riders » parce qu'ils se déplacent souvent la nuit, à cheval, une torche enflammée à la main. Ceux-là sont venus donner une bonne leçon à cette artiste noire trop populaire et à la moralité pour eux plus que douteuse (Bessie Smith est ouvertement bisexuelle).

Inquiète, l'artiste quitte aussitôt la scène et demande à ses musiciens de la suivre à l'extérieur. Les vandales sont en train de défaire les

piquets pour que la tente s'écroule sur le public. Elle se plante alors devant eux et hurle : « Mais qu'est-ce que vous être en train de foutre ? Je pourrais démonter la tente à moi toute seule s'il le fallait. Alors vous allez déguerpir et tout de suite ! ». Les types restent interdits devant ce petit bout de femme enragée qui déverse sur eux un flot d'obscénités en secouant les poings. Sans un mot, ils se consultent du regard.

L'atmosphère est tendue, digne d'un duel de western. Bessie continue de les injurier, fait mine de vouloir les chasser physiquement. Soudain, ils déguerpissent dans la nuit, aussi calmement qu'ils étaient venus.

Tout danger étant écarté, Bessie se retourne alors et lance à ses boys : « Quant à vous, vous n'êtes qu'une bande de tapettes ! ». Avant de rentrer, comme si de rien n'était, terminer son concert.

Le premier enregistrement de jazz

Depuis ses origines, l'histoire du jazz a fait l'objet d'une course de vitesse entre Noirs et Blancs. Les uns accusant les autres de vouloir récupérer leur musique et de copier leurs innovations. Le premier enregistrement de jazz constitue en quelque sorte l'épisode inaugural de ce feuilleton.

C'est en effet un orchestre blanc, l'Original Dixieland Jazz Band, qui le grava, le 26 février 1917 à New York, sous le label Victor Talking Machine Company. Ces deux titres, *Livery Stable*

Blues et *Dixie Jass Band One Step*, paraissent un peu poussifs et conventionnels aujourd'hui mais eurent le mérite de promouvoir le jazz (le mot surtout) à travers les États-Unis.
On doit ce 78 tours fondateur à cinq musiciens venus de la Nouvelle-Orléans. Réunis sous la houlette du cornettiste Nick La Rocca, ils commencent à faire parler d'eux à Chicago, au Casino Gardens, un lieu fréquenté par des gens du show business. C'est là que le showman Al Jolson les repère. Celui qui, en 1927, tiendra le rôle du célèbre « chanteur de jazz » dans le premier film parlant, leur conseille un agent. Rapidement, l'ODJB décroche un contrat à New York, sur Broadway, au restaurant Reisenweber. Là encore, ils font sensation. Au point que le directeur du label Victor, flairant la bonne affaire, leur propose une séance en studio.
En très peu de temps, le disque se vend à plus d'un million d'exemplaires, battant le record détenu par le ténor Caruso. Il n'en faut pas plus pour que les membres de l'ODJB s'autoproclament les « créateurs du jazz », d'autant qu'en 1919, ils seront également le premier orchestre à jouer cette musique en Europe.
Mais dans la voie qu'ils ont ouverte vont bientôt s'engouffrer des groupes noirs et créoles de la Nouvelle-Orléans. En 1923, c'est au tour du Kid Ory's Band d'enregistrer le premier disque de jazz joué par des Afro-Américains, suivi du King Oliver's Band ou encore de Jelly Roll Morton et de ses Red Hot Peppers. Très vite, leur énergie et leur invention éclipsent le modeste *quintet* blanc.
Une situation insupportable pour Nick La Rocca qui, après une dépression nerveuse, dissout son groupe en 1925 et se reconvertit dans l'immobilier. En 1936, ses quatre acolytes le reforment et enregistrent à nouveau pour le label Victor. Échec commercial. Et nouveau flop en 1940. Jusqu'à sa mort en 1961, La Rocca ressassera sa rancune, revendiquant à corps et à cris sa paternité disputée.

Les cigales et la diva

Quel est le « bis » le plus drôle d'Ella Fitzgerald ? Les amateurs répondront à coup sûr : *The Cricket Song*. Un chanson-hommage à ce sport anglais aux règles incompréhensibles ? Un clin d'œil à la ville de Cricket, en Caroline du Nord ? Pas du tout.
Juillet 1964. Voilà presque trente ans qu'Ella est la reine incontestée du swing. Trente ans que son art du chant électrise ses fans dans le monde entier. Cet été-là, durant deux soirées, elle s'apprête une fois encore à « mettre le feu » à la Pinède Gould du prestigieux Festival d'Antibes-Juan-les-Pins. Mais, pour la première fois, elle tombe sur des rivales bien décidées à lui disputer la vedette. Une armée de cigales !
Tapis dans l'ombre tiède, ces charmants hémiptères qui peuplent les rives de la Méditerranée émettent leur crissement caractéristique. Sans répit. Chaque fois qu'Ella entame une chanson

ou s'adresse au public, on entend en fond sonore leur rythmique répétitive qui fleure bon les vacances.
Après tout, les « criii criii » sont un élément du décor ! Le problème, c'est que des milliers de cigales en pleine forme finissent par porter sur les nerfs. Le premier soir, Ella s'en accommode, le deuxième, leur parasitage devient envahissant. Mais elle va prouver qu'une vraie reine sait faire la paix avec panache.
Arrive le moment des « bis ». Pour commencer, Ella régale son public d'un *Mack the Knife* survitaminé, enchaîné avec *When Lights Are Low* et *A-Tisket, A-Tasket.* Applaudissements nourris. Elle essaie de reprendre la parole mais les cigales crépitent toujours.
Soudain, dans un sourire, elle demande à son *quartet* une rythmique improvisée. Le batteur sort ses balais, le pianiste le rejoint et Ella se lance : « Des cigales à droite, des cigales à gauche, elles ont chanté avec moi tous les soirs, à quoi bon lutter ? La compétition est trop dure mais je m'en fiche, je les aime, elles m'ont rendu heureuse, alors chantez les cigales ! Moi je pars en vacances maintenant ! » Deux minutes de fraîcheur rare, ponctuées des rires complices de l'assistance, heureusement conservées sur le disque.
L'histoire ne dit pas si les cigales, après avoir chanté tout l'été, se mirent à swinguer.

Un fruit défendu

Strange Fruit est une chanson à part, un OVNI dans le répertoire vocal. Ni standard de jazz, ni chant populaire, elle ne parle ni d'amour déçu, ni de bonne humeur festive. *Strange Fruit* fut pourtant reprise par presque toutes les grandes divas du jazz et même du classique. Pourquoi ? Parce que c'est un hymne universel à la justice.
C'est Billie Holiday qui la crée un soir du printemps 1939. Selon l'une des multiples versions rapportées, un jeune homme nommé Abel Meeropol arrive dans l'après-midi au Café Society Club, où elle répète avec son orchestre. Petit prof de lycée, communiste et antiraciste, poète à ses heures, il tend un papier au propriétaire de ce tout nouveau lieu branché de gauche du *Lower Manhattan.* Sur ce papier, Barney Josephson lit les quelques lignes d'une chanson qui commence par :

Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

« Les arbres du sud portent d'étranges fruits
Du sang sur les feuilles et du sang aux racines
Des corps noirs se balancent dans la brise sudiste
D'étranges fruits pendent aux branches des peupliers. »

Saisi par l'émotion, il court la montrer à Billie. Les États-Unis vivent toujours en pleine ségrégation raciale. Ces dernières décennies, le lynchage de Noirs est devenue pratique courante dans les États du sud et peu d'Américains s'en émeuvent, à part quelques « gauchistes ». Depuis 1895, on dénombre officiellement plus de 4 000 victimes retrouvées pendues aux arbres mais le chiffre réel est bien supérieur.
Billie Holiday ne connaît que trop bien les meurtrissures du racisme et mesure tout le poids de ces mots. Elle demande aussitôt à son pianiste Sonny White d'apprendre la partition et de régler le moindre détail avec les autres musiciens. Elle veut chanter ce bijou le soir-même pour clore son récital. De son côté, Josephson est conscient de l'impact potentiel du titre. Il prévoit une mise en scène spéciale : quand Billie attaquera, pénombre et silence total. Plus de caisses enregistreuses, plus de serveuses entre les tables, rien qu'elle et ces mots.
Son interprétation déchirante fera ce soir-là l'effet d'un uppercut sur le public. Le succès est tel qu'on réclame rapidement un enregistrement. Mais les responsables de Columbia, le label de Billie Holiday, se font tirer l'oreille. Ils redoutent que la clientèle sudiste s'offusque.
La chanteuse a l'idée de contacter Milt Gabler. Elle aime fréquenter sa boutique de disques sur la 52e rue et il vient justement de lancer son label, Commodore Records. Le temps d'une séance, Columbia lui prête volontiers Billie et

le 20 avril 1939, *Strange Fruit* est gravé. Un nouvel obstacle se dresse alors : presque toutes les radios préfèrent l'ignorer, indifférentes ou trop frileuses pour promouvoir cette gifle pacifique aux assassins. Sur certaines scènes, Billie connaît même quelques incidents avec des personnes du public.
Rien n'y fait, le bouche à oreille fonctionne et on s'arrache le disque. Soixante ans plus tard, *Time Magazine* couronne *Strange Fruit* « chanson du siècle ».



Amie et admiratrice de la chanteuse Billie Holiday, Carmen McRae ne s'est jamais produite une seule fois en concert sans interpréter au moins une chanson de son idole. Elle finira par enregistrer un album en son honneur en 1983, intitulé *For Lady Day*.

Spéciales dédicaces

Quand les jazzmen composent des standards, ils leur donnent souvent des titres en forme de dédicace, pas toujours compréhensibles pour les non-initiés.

Certains ne font pas mystère du dédicataire. Ainsi, *I Remember Clifford* a été écrit par Benny Golson en hommage au trompettiste Clifford Brown, disparu précocement dans un accident de voiture. Miles Davis, souvent surnommé le « Picasso du jazz », se devait de tirer son chapeau au peintre catalan avec l'inoubliable *Blues for Pablo.* Autre grand hommage au peintre de *Guernica*, celui de Coleman Hawkins qui signe une improvisation de légende en solo en 1948 intitulée *Picasso.* Quant à Monk, il n'oublia pas son producteur fétiche, Teo Macero, pour qui il composa *Teo*, certes moins fameux que celui de Miles, également dédicacé à Macero. John Lewis, pianiste et leader du Modern Jazz Quartet, est l'auteur quand à lui d'un *Django*, « tribute » au guitariste manouche, et d'un *Milestones*, témoignage de sa gratitude à Miles Davis pour l'avoir fait jouer dans son groupe aux côtés de Charlie Parker.

Il y a aussi les dédicaces intéressées, comme celles de *Line for Lyons* et *Bark for Barksdale.* Si ces deux morceaux, qui lancèrent le duo Chet Baker et Gerry Mulligan, portent ces titres, c'est pour séduire deux DJ de la radio californienne, Jimmie Lyons et Don Barksdale !

D'autres sont heureusement plus personnelles.

Comme cette fameuse Debby de la tendre *Waltz for Debby.* Bill Evans écrivit ce qui deviendra l'un de ses standards à l'attention sa nièce, qui venait de naître. Il récidivera souvent avec d'autres proches : *B Minor Waltz (For Ellaine)* – sa première épouse –, *Nenette*, pour sa seconde femme, *Maxine*, pour sa belle-fille, *Letter to Evan*, pour son fils et *We Will Meet Again (For Harry)* – son beau-frère. N'oublions pas les femmes de ses amis : celle de Miles Davis (*Fran-Dance)* et celle de Wayne Shorter (*Ana Maria)* !

John Coltrane aussi donna dans la dédicace familiale. Il composa pour sa première femme, Juanita Austin, son célèbre *Naima*, le surnom qu'elle avait dans l'intimité. Quant à sa fille, elle hérita du tonique *Syeeda's Song Flute.* D'autres sont plus trompeurs comme *Airegin* de Sonny Rollins, anagramme de Nigeria, témoignant de l'amour du saxophoniste pour l'Afrique. Quant à la Billie du *Billie's Bounce*, ce n'est pas, comme on l'a longtemps cru, une adresse à Billie Holiday. Il fait référence à une autre Billie, beaucoup moins connue que la reine du blues : la secrétaire de l'agent de Dizzy Gillespie, Billy Shaw !

La championne toute catégorie de la dédicace reste sans nul doute la fameuse baronne Pannonica de Koenigswarter. Elle fut en effet l'amie et mécène de nombreux jazzmen et surtout la compagne de Thelonious Monk. Celui-ci lui dédia *Pannonica* et une vingtaine de ses protégés y allèrent de leurs hommages musicaux,

en jouant avec son prénom. Notamment Sonny Clark et l'affectueux *Nica*, Barry Harris et le crypté *Inca*, Gigi Gryce et le classique *Nica's Tempo*, Kenny Dorham et l'énergique *Tonica*, Kenny Drew et son *Blues for Nica*, Horace Silver et son *Nica's Dream*, Freddie Red et son *Nica Steps Out*, sans oublier Tommy Flanagan qui rend un double hommage avec *Thelonica*.

Miracle à Harlem

New York, 1958. Un beau matin d'été, à Harlem. Il y a foule sur le trottoir de la 126e rue. Devant une maison en grès brun se massent cinquante-sept personnes. Des Noirs et des Blancs qui se congratulent sur le pavé, bavardent en grappe sur les escaliers. En face d'eux, un jeune photographe s'affaire. Quelques policiers veillent au grain. Assis, les pieds dans le caniveau, une brochette de gamins prend la pose, tout sourire. Silence. On ne bouge plus… Sourire… Clic-clac !

Quelques minutes ont suffi pour figer sur la pellicule trois générations de la fine fleur du jazz. Count Basie, Charlie Mingus, Thelonious Monk, Gerry Mulligan, Gene Krupa, Art Blakey, Dizzy Gillespie, Mary Lou Williams, Coleman Hawkins, Lester Young, etc. Ils sont presque tous là.

L'auteur de ce tour de force s'appelle Art Kane. C'est Robert Benton, directeur artistique au magazine *Esquire*, qui lui a demandé cette photo de groupe en ouverture d'un article sur « L'Âge d'or du jazz new-yorkais ». Pour sa première

commande professionnelle, Kane n'a même pas envisagé une séance en studio. Ce sera dans la rue, en lumière naturelle.

Idée simplissime mais folle. Il faut déjà contacter une par une ces légendes vivantes. Puis leur donner rendez-vous un jour précis, à un endroit donné, et à une heure totalement farfelue : 10 h du matin ! Pour de tels oiseaux de nuit, peu habitués aux grands rassemblements, la chose pouvait sembler inimaginable.

Pourtant, à la surprise générale, le miracle se produit. La photo, publiée dans le magazine de janvier 1959, sous le titre « A Great Day in Harlem », reste l'un des clichés majeurs de l'histoire de la musique. En 1994, un documentaire sur les coulisses de cet événement sera réalisé par Jean Bach, mêlant les témoignages des survivants et des extraits d'un film en super 8 tourné ce jour-là par la femme du bassiste Milt Hinton.

Trente ans plus tard, le photographe Gordon Park a shooté sur le même trottoir plus de deux cents stars du hip hop mondial. Et à Paris, le 26 avril 2008, la jeune Héloïse Bricout a réuni pour une photo hommage une cinquantaine de jazzmen français au Bœuf sur le toit.

Les « enfants » de Kane n'ont pas fini de faire des miracles.

Le réalisateur Joseph Losey (*Le Messager, Monsieur Klein, Don Giovanni*...) avait l'intention de tourner en 1960 un *Othello* version jazz. Il souhaitait confier la musique de son film à Miles Davis mais le projet ne put aboutir. L'année suivante, Losey renouvela son idée de collaboration avec le trompettiste pour la bande originale du film *Eva*, avec Jeanne Moreau. Le réalisateur voulait que Miles et Gil Evans écrivent une partition dans l'esprit de leur dernier album, *Sketches of Spain*, en revisitant cette fois des thèmes gallois. C'est finalement Michel Legrand qui composera la bande originale du film, où l'on entend également des chansons de Billie Holiday.

Be bop à Nica

Une des figures marquantes du be bop fut une aristocrate ! Elle s'appelait Pannonica de Koenigswarter. Une musicienne ? Plutôt une mélomane au grand cœur, qui fut l'ange gardien et la mécène des jazzmen dans les années cinquante et soixante.

Pannonica naît en Angleterre en 1913, au sein de la dynastie Rothschild. Son père, le baron Charles de Rothschild, qui possède une vaste collection de disques, l'initie très tôt à cette musique. Après des études de dessin à Munich en pleine montée du nazisme, Pannonica se prend de passion pour l'aviation. Elle apprend à piloter en France où elle rencontre son futur mari, Jules de Koenigswarter. Le couple rejoint de Gaulle à Londres, s'illustre dans la Résistance à Brazzaville mais la baronne bohème est mal assortie à cet officier rigide et sans fantaisie. Après-guerre, son nouveau statut de femme d'ambassadeur n'arrangera pas les choses. Cinq enfants plus tard, ils finiront par se séparer, en 1952.

C'est donc à 39 ans que Nica commence sa seconde vie. Enfin libre et dotée d'une confortable rente, elle s'installe seule dans une suite du très chic Stanhope Hotel à New York. Dès lors, elle ne vivra plus que pour le jazz. Au volant de sa Bentley, elle fait chaque soir la tournée des clubs en vogue (Village Vanguard, Birdland, Minton's Playhouse, etc.). Une boulimie de vie et de musique qui lui fait rencontrer les plus

grands. Art Blakey, Coleman Hawkins, Lionel Hampton, Miles Davis, Bud Powell ou encore Charlie Parker adoptent rapidement cette baronne blanche qui se moque du scandale. Elle est belle, fêtarde, viscéralement anti-raciste, fume de la marijuana, boit de l'alcool.

Nica devient à la fois leur confidente et leur protectrice, toujours prête à les dépanner financièrement ou à leur offrir le gîte et le couvert dans ses luxueux appartements de la 5e avenue. C'est chez elle que Charlie Parker passera ses derniers jours avant de mourir en 1955.

Le destin de Nica est surtout attaché à Thelonious Monk, qu'elle rencontre un an plus tôt et qui devient son compagnon. Bientôt, elle achète une demeure dans le New Jersey, au bord de l'Hudson, pour offrir à ses amis le refuge qui leur faisait trop souvent défaut.

Témoignage émouvant de cette époque : entre 1961 et 1966, Nica tira au Polaroïd le portrait de ses hôtes, en tout près de 300 jazzmen saisis dans l'intimité. À chacun d'entre eux, elle posa la même question : « Si on t'accordait trois vœux qui devaient se réaliser sur-le-champ, que souhaiterais-tu ? » Tous se prêtèrent au jeu mais le livre qu'elle comptait publier ne verra le jour que près de trente ans plus tard, grâce à son fils. Pendant les neuf dernières années de sa vie, Monk se retira à ses côtés au milieu des cent vingt-deux chats qui peuplent la maison. Il mourut en 1982 et Nica six ans plus tard.

Conformément à ses souhaits, les cendres de la baronne furent dispersées dans les eaux de l'Hudson… autour de minuit. Ultime clin d'œil au célèbre standard de Monk, *Round Midnight*.

Le pianiste était une femme !

Machistes les jazzmen ? En tout cas, aux États-Unis, dans les années trente, il n'était pas envisageable pour une femme de devenir musicien dans un groupe. Au point que l'une d'elles se fit passer toute sa vie… pour un homme.

Dorothy Lucille Tipton naît en 1914 à Oklahoma City. Lycéenne, elle manifeste un net penchant pour le jazz et apprend le piano puis le saxophone. Son rêve ? Vivre de son art. Mais elle prend très vite conscience que les femmes, surtout si elles aiment les autres femmes, n'ont pas leur place dans ce milieu, exceptées les chanteuses. Un seul choix s'impose à elle : « devenir » progressivement un homme.

À 19 ans, elle se coupe les cheveux, comprime ses seins et se met à porter des costumes. Ses talents d'instrumentiste lui permettent de se faire embaucher dans de petits groupes locaux où ses partenaires s'accommodent de cette originale qui s'habille en homme. La transformation définitive s'opère en 1940, année où elle quitte l'Oklahoma pour une carrière de musicien itinérant. Elle adopte alors une identité masculine en prenant le surnom de son père, Billy.

Après une tournée dans le Midwest, Billy Tipton intègre en 1941 le George Mayer's Band qui joue dans le Missouri, puis dans le Nord-Ouest

Pacifique. On apprécie son jeu à la Teddy Wilson, le pianiste du prestigieux orchestre de Benny Goodman, et ses collègues musiciens ne tarissent pas d'éloge sur la générosité de ce « good boy ».

Le plus troublant est que Tipton se cache aussi dans sa vie privée. Ses cinq épouses et les maîtresses qu'il couvre de cadeaux n'y verront que du feu. Mais au prix de quels sacrifices ! Billy ne se montre jamais nu, ne se laisse jamais toucher en dessous de la ceinture, fait l'amour dans le noir, ne se sépare jamais de ses bandages sur la poitrine (souvenir d'une ancienne blessure prétend-il) et porte un « Jock Strap » muni d'une prothèse.

À la fin des années cinquante, Tipton parvient à monter un trio avec lequel il enregistre deux albums de standards de jazz. Les ventes sont bonnes. Le label Top Records lui propose quatre nouveaux disques, un hôtel à Reno veut engager son trio… mais Billy refuse. Il craint sans doute que ce succès naissant finisse par trahir son secret.

Tipton préfère emmener ses musiciens à Spokane, dans l'État de Washington, où il devient découvreur de talents et ne joue que le week-end dans un petit hôtel discret. Ce n'est qu'à sa mort, en 1989, qu'on découvrira avec stupeur que cet homme de 74 ans, père adoptif de trois enfants, était une femme.

La double vie fascinante de Billy Tipton inspira de nombreux auteurs (pièces de théâtre, essais,

court-métrage, chansons, nouvelle) et un groupe de jazz féminin prit même son nom, le Billy Tipton Memorial Saxophone Quartet.

Labo be bop

Le jazz classique est né à ciel ouvert, dans les rues chaudes de la Nouvelle-Orléans, le hot jazz dans les grands hôtels de Chicago et le swing dans les dancehalls de New York. Mais c'est entre les murs d'un club enfumé de Harlem qu'un petit cercle de révolutionnaires donna naissance au jazz moderne.

Le Minton's Playhouse ouvre en 1938. Son propriétaire, Henri Minton, est un habitué de la scène jazz. Son ancienne boîte, le Rythm Club, a accueilli des pointures, comme Louis Armstrong et Fats Waller. Il est surtout le premier délégué noir à la Fédération américaine des musiciens (AMF). Pour cet homme engagé, ce nouveau club doit être un lieu de récréation pour les jazzmen. Un lieu où ils peuvent jouer ensemble, délivrés de toute contrainte contractuelle. Et la formule marche.

Fin 1940, il confie les rênes à Teddy Hill, un ancien chef d'orchestre. Celui-ci réunit autour du pianiste Thelonious Monk Kenny Clarke à la batterie, Joe Guy à la trompette et Nick Fenton à la basse. Le laboratoire du be bop est en place. On se presse au Minton's pour entendre cette musique plus libre et plus expérimentale que le swing omniprésent. Certains soirs s'invitent deux jeunes instrumentistes

doués, le guitariste Charlie Christian et le trompettiste Dizzy Gillespie, qui feront monter la température d'un cran.
Pour accroître la popularité du club, Teddy Hill crée en 1941 les *Monday Celebrity Nights*. L'idée est d'offrir aux jazzmen qui terminent un long week-end de travail une bonne table et des verres gratuits. Chaque lundi, après leurs engagements, ils seront au rendez-vous.
Leur point commun ? Tous sont fatigués de jouer du jazz blanc, qui n'a d'autre ambition que de faire danser, et veulent repousser les limites de la virtuosité, de l'harmonie et du rythme. Durant ces soirées animées, on verra régulièrement de vieux lions (Roy Eldridge, Ben Webster ou Lester Young) se frotter aux jeunes loups dans des duels de légende. Dans cette frénésie de liberté, ils créent de nouveaux standards improvisés ou revisitent des thèmes rebattus de Broadway. Seule condition : viser un haut niveau musical.
Entre 1941 et 1942, « l'université Minton » devient le passage obligé pour la nouvelle génération. Miles Davis, Dexter Gordon, Art Blakey, Max Roach, entre autres, y feront leurs classes. Après la mort prématurée de Charlie Christian, en 1942, un certain Charlie Parker devient un habitué du lieu.
Exceptés les précieux enregistrements amateurs d'un jeune étudiant, Jerry Newman, il ne subsiste aucune trace sonore des premiers cris du be bop au Minton's. Et à cause de la grève menée

par l'AMF d'août 1942 à septembre 1943, il faudra attendre le 26 novembre 1945 pour voir ce phénomène éclore au disque. Ce jour-là, Charlie Parker enregistre le légendaire *Koko* et plus rien ne sera comme avant…
Et le Minton's ? Il déclinera progressivement à partir des années cinquante jusqu'en 1974, date de sa fermeture. Réouvert en 2006, il tente aujourd'hui de renouer avec son glorieux passé, en se tournant notamment vers l'enseignement.

Le feu aux poudres

Les drogues dures eurent la peau de nombreux jazzmen, en particulier celles de Billie Holiday et de Charlie Parker. Dans le cas du trompettiste Lee Morgan, c'est indirectement que son addiction à la poudre blanche causa sa perte, à l'âge de 33 ans.
Le 19 février 1972, le trompettiste hard bopper se produit à New York, au Slug's, avec son groupe. Ces derniers temps ont été fastes, et Morgan roule sur l'or. Il a déjà derrière lui quinze ans de carrière, aux côtés de Dizzy Gillespie et surtout des Jazz Messengers. Et un gros succès dans les charts en 1963 avec son album aux accents funky, *The Sidewinder*. Pourtant, son parcours de musicien est en dents de scie, jalonné de chutes régulières dues à la drogue. Sa femme Helen a joué un grand rôle dans sa renaissance en l'aidant plusieurs fois à se désintoxiquer. Jamais très longtemps.
Depuis quelques semaines, Lee Morgan s'est

séparé d'elle pour s'installer avec une prostituée dont il est tombé amoureux. Et il s'est fait livrer 5 000 dollars de poudre. Problème : sa drogue est « coupée ». Ce soir-là, entre deux sets, il appelle son dealer qui lui assure le contraire et lui raccroche au nez. Furieux, Morgan téléphone aussitôt à Helen pour qu'elle lui apporte son pistolet. Il veut régler cette histoire très vite. Puis il repart jouer.
Entre-temps, sa nouvelle compagne est arrivée au club à l'improviste. Quand Helen entre et l'aperçoit, une vraie scène de vaudeville commence. Morgan fait sortir son ex-femme du club pour calmer sa crise de jalousie. Rien n'y fait. Les cris montent d'un cran. Soudain, Helen rentre chercher son manteau qu'elle avait oublié sur une chaise. Lee Morgan la suit et la secoue brutalement. Effrayée, elle saisit le pistolet et lui tire dans la poitrine. Le troisième set n'aura pas lieu. Lee Morgan se vide de son sang, trop vite pour que l'ambulance ait le temps de le sauver. Helen sera reconnue « démente au moment des faits ». La véritable coupable, « coupée » ou non, court toujours...

Miles et le Grand Bleu

Aujourd'hui encore, *Kind of Blue* de Miles Davis reste l'album de jazz le plus vendu au monde. C'est surtout l'une des plus belles réussites au disque de l'improvisation. Pourtant, à l'origine de ce chef-d'œuvre de spontanéité, on trouve une théorie mûrement réfléchie. Celle des

modes. Le 2 mars 1959, Miles Davis entre en studio avec un projet bien précis : aller encore plus loin dans l'inventivité musicale. Depuis l'origine, le jazz se joue à partir de grilles d'accords classiques majeurs/mineurs. La grille terminée, on recommence à improviser en autant de variantes qu'on veut.
De l'époque du swing à l'ère du be bop, la complexité des improvisations s'est profondément enrichie. Pas assez selon Miles. Il est convaincu que la grille d'accords enferme l'inspiration, qu'on pourrait repousser à l'infini les limites de la mélodie. Comment ? En jouant sur les modes, des échelles mélodiques décalées, héritées des Grecs et des traditions orientales ou arabo-andalouses. C'est la théorie du pianiste et compositeur George Russell dans son très sérieux traité *Le Concept chromatique lydien d'organisation tonale.*
Cette nouvelle piste tente Miles Davis depuis un certain temps. Il l'a même expérimentée avec succès sur *Milestones,* un titre de son précédent album éponyme. Avec *Kind of Blue,* il veut généraliser la technique modale à tous les morceaux.
Pour relever ce défi, il s'est entouré d'une équipe de choc. Deux saxophonistes (Cannonball Adderley à l'alto, John Coltrane au ténor), Jimmy Cobb à la batterie, Paul Chambers à la contrebasse et surtout Bill Evans. Ce jeune pianiste de formation classique, au style impressionniste et aérien, a étudié avec George Russell et maîtrise

la musique de Ravel, de Debussy et de Bartok, dont les compositions utilisent les modes.

Le Jour J, Miles distribue à ses musiciens quelques fragments de musique, essentiellement deux ou trois gammes par morceau, mises au point avec Bill Evans. Une seule consigne : tout donner, de préférence en une seule prise, pour garder intacte la fraîcheur de la nouveauté. Et en effet, *So What*, *Freddie Freeloader* (le seul morceau où intervient le pianiste Wynton Kelly) et *Blue in Green* seront mis en boîte dès le premier jet.

Une deuxième session aura lieu quelques semaines plus tard pour enregistrer *All Blues* et *Flamenco Sketches*, d'une perfection tout aussi miraculeuse.

Miles Davis vient de signer le manifeste du jazz modal. Il inspirera durablement de nombreux musiciens, notamment le saxophoniste Gerry Mulligan et le pianiste Herbie Hancock. Et même les Pink Floyd !

Calamity Jazz

Mad About the Boy, What a Difference a Day Made... Deux titres qui symbolisent à eux seuls l'une des grandes divas du jazz, Dinah Washington. Oreille parfaite, timing impeccable, voix singulière, elle savait vraiment tout chanter, comme elle l'affirmait elle-même. Mais celle qu'on surnommait « Queen of the blues » avait aussi un caractère volcanique et des manières peu protocolaires de se faire respecter.

On ne compte plus ses scandales en public, ni les nombreuses fois où elle tira de sa poche le gros calibre qui ne la quittait pas. Un jour, elle le pointa sous le nez d'un pompiste blanc qui refusait qu'elle utilise les toilettes de la station service. Une autre fois, à Los Angeles, elle tira en l'air dans un night-club et le vida instantanément de sa clientèle. Dinah voulait effrayer une des danseuses de la troupe qui tournait un peu trop autour de son boy-friend du moment. Même sur scène, son tempérament ne s'exprimait pas uniquement dans sa façon si féline de chanter. Elle balança un soir des glaçons dans le public pour faire taire un spectateur trop bavard à son goût. Plus fort, Dinah expédia un uppercut à l'un de ses maris, Eddie Chamblee, saxophoniste et leader de l'orchestre qui l'accompagnait ce soir-là. Son crime ? Avoir fait une fausse note !

Exubérante, séductrice, capable de jurer comme un charretier, elle collectionnait avec autant de passion les visons et les maris. Elle en usa sept, dont un chauffeur de taxi qu'elle embarqua en avion pour qu'il l'épouse en Suède !

En 1959, Dinah chanta lors d'une tournée en Angleterre devant la Reine. Elle ne se priva pas de déclarer à cette occasion, sur un ton de demi-plaisanterie : « Il n'y a qu'un seul paradis, qu'une seule terre et qu'une seule Reine... Elisabeth II est une usurpatrice ! » Une compétition difficilement supportable pour Dinah, qui répondait toujours en décrochant son téléphone : « Queen

of the blues, speaking ! ». Une seule personne échappait à sa vindicte : Bessie Smith, l'« impératrice du blues », à qui elle vouait un culte. Elle lui rendit d'ailleurs un hommage émouvant en lui dédiant un album entier, *Dinah Sings Bessie.*
Sa fin fut à l'image de sa vie boulimique : obsédée par la finesse de sa taille, Dinah absorba un soir de 1963 des pilules amaigrissantes mélangées à de l'alcool. Son cœur lâcha dans la nuit. Elle n'avait que 39 ans.

Pourquoi Charlie Parker était-il surnommé « Bird » ?

Bird, Smack, Prez, Trane, Fats, Bags... Une impro en scat d'Ella Fitzgerald ? Non, quelques surnoms que se donnaient entre eux les jazzmen dans leur argot particulier.
Une vieille tradition consiste à s'attribuer des « nicknames » qui claquent comme une tape dans le dos, en signe d'appartenance à la communauté.
Certains sont la simple contraction de leur prénom ou de leur nom : « Chet » pour Chesney Baker, « Trane » pour John Coltrane, « Bix » pour Leon Bismarck Beiderbecke.
D'autres sont hérités de l'enfance comme Julian « Cannonball » Adderley, que l'on surnommait à l'école « Cannibal » pour son énorme appétit. Ce surnom se transforma ensuite en « Cannonball » (« boulet de canon ») en référence à son jeu percutant au saxo. Ou encore comme Fletcher Henderson, appelé « Smack » depuis le lycée. Parce qu'il embrassait toutes les filles ? Pas du tout. Quand Fletcher dormait, sa bouche produisait des bruits de baisers et, comme un fait exprès, son *Roommate* s'appelait Mack !
D'autres héritèrent de leur surnom à cause de leur aspect physique. Thomas Wright « Fats » Waller pour son embonpoint, Milt « Bags » Jackson pour ses poches sous les yeux tandis qu'Armstrong, la bouche déformée par sa trompette, récolta son célèbre « Satchmo », contraction de « Satchelmouth » (« bouche en forme de sac »).
Et n'oublions pas John Birks « Dizzy » Gillespie, à cause de ses clowneries perpétuelles et de sa virtuosité phénoménale qui finissaient par donner le vertige (« Dizzy »).
Il y a aussi les aristocrates. Le premier fut Joe « King » Oliver, l'un des pionniers du jazz, rapidement couronné roi. Puis vint Edward Kennedy « Duke » Ellington. Adolescent, il fut fait duc par l'un de ses camarades de classe qui lui trouvait déjà une élégance naturelle et des manières raffinées. Il y eut aussi un « Baron » Lee, leader d'un fameux big band dans les années trente. Et même un « Prez », choisi par Billie Holiday pour son ami Lester Young, parce que « seul le président Roosevelt était un homme aussi grand que lui à l'époque ». En retour, Prez gratifia Billie d'un « Lady Day », manière de lui marquer sa profonde déférence. Que restait-il à William Bill Basie ? Le titre de « Count » (« comte ») lui parut convenir tout à

fait à son rang et il décida de se l'attribuer aussitôt avant qu'un autre ne se l'approprie.
Et Charlie Parker ? Pourquoi ce surnom de « Bird » ou de « Yard » ? Rien de poétique ici. Il adorait tout simplement le poulet (« Yardbird » signifiant « oiseau de basse-cour »). Un jour qu'il roulait avec d'autres musiciens, la voiture écrasa un poulet qui sortait d'une ferme. Parker fit faire demi-tour au chauffeur, ramassa le volatile et une fois arrivé à la pension qu'ils occupaient, demanda à la cuisinière de le faire cuire !

Trio freudien

Rares sont les albums qui réunissent la crème des jazzmen et laissent un souvenir impérissable. *Money Jungle* est de ceux-là. Son secret ? Une triple compétition entre deux « fils » et un « père » qui aurait passionné le père de la psychanalyse.
Nous sommes en 1962. Le pianiste et compositeur Duke Ellington a traversé toutes les révolutions du jazz (be bop, jazz modal, hard bop, cool jazz...) sans jamais perdre son cap ni cesser ses explorations. Toujours à la tête de son big band, un des derniers dinosaures de l'époque du swing des années vingt, le Duke est révéré par ses pairs et par le public, à travers le monde entier. Un peu fâcheux d'être devenu un vieux sage à 63 ans. Mais Duke a une idée lumineuse pour se redonner un coup de fouet : un album où il reprend ses vieux standards au piano (*Solitude, Caravan, Warm Valley*...) entouré d'une section rythmique jeune et moderne. Il convie pour

cela le contrebassiste Charlie Mingus et le batteur Max Roach, tout simplement les deux meilleurs dans leur catégorie.
Ces deux-là se connaissent bien. Tous les deux sont engagés dans le combat des droits civiques et tous les deux ont joué par le passé dans l'orchestre de Duke. Ils ont même créé ensemble, dix ans plus tôt, le label Debut. Mais ce sont deux bâtons de dynamite. Mingus est un enragé, un bougon, qui admire plus que tout l'œuvre d'Ellington. Roach est une pile électrique, un iconoclaste, qui a très bien compris ce que Duke attendait de lui : tout casser.
Dès les premiers morceaux, la nervosité est audible. Le vieux patriarche alterne les « deux contre un » avec l'un et l'autre de ses « deux fils spirituels ». Il encourage parfois Mingus à sublimer sa musique, à lui dresser un palais dans les nuages puis laisse le batteur le pulvériser avec ses cymbales rafraîchissantes et ses tambours agressifs. Ou il lâche la bride à la fureur des cordes du bassiste et glisse son piano sur le tapis fiévreux des balais de Roach.
Mais Ellington reste l'arbitre discret de ce rapport de forces.
Résultat : une efficacité musicale redoutable mais humainement risquée. Dès le premier jour, Mingus explose. Il quitte le studio, lâchant une bordée d'injures. Calmement, Ellington va le retrouver dehors, lui dit tout le bien qu'il pense de sa façon de jouer. Mingus éclate en sanglots, se vide de sa tension nerveuse et revient fina-

lement terminer la session. Il suffit de regarder la couverture de *Money Jungle* pour sentir le climat qui régnait durant l'enregistrement. On y voit Roach penché sur le piano, Duke concentré sur ses partitions et en arrière-plan, Mingus boudeur, agrippé au manche de sa contrebasse. Au final, ce « trio freudien » accouchera d'un des plus indispensables disques de jazz.



Gil Evans et Charlie Mingus… Deux arrangeurs hors pair qui avaient pour point commun de laisser beaucoup de liberté d'improvisation à leurs musiciens. Un autre point commun plus anecdotique les réunit : tous les deux sont morts dans la ville mexicaine de Cuernavaca, qui inspira Malcom Lowry pour la cité imaginaire où se déroule son célèbre roman *Au-dessous du volcan*. Evans y mourut d'une péritonite, Mingus des suites d'une longue maladie sclérosante.

Joue, c'est du belge !

N'en déplaise aux Américains, c'est un Européen qui a écrit en 1932 la première étude sérieuse sur le phénomène musical du XXe siècle. Il s'appelait Robert Goffin. Ce brillant avocat à la cour d'appel de Bruxelles aimait autant la poésie que le droit, les animaux des marais que la faune grouillante des caves de Saint-Germain.
C'est encore étudiant qu'il découvre la musique syncopée de Duke Ellington et qu'il approfondit son goût à Paris, au contact des dadaïstes. Au début des années vingt, il écrit le tout premier article sur le jazz dans la revue *Le Disque vert*. Il enchaîne ensuite avec un recueil de poèmes intitulé *Jazz-Band*.
Malgré ses prenantes activités professionnelles, il crée une formation de jazz à Bruxelles dans laquelle il joue de la trompette. Mondain, gastronome, amateur de jolies femmes, il trouve tout de même le temps de se marier et d'écrire trois sérieux ouvrages sur le droit financier, sans jamais perdre de vue sa passion musicale. Et en 1932, il livre *Aux frontières du jazz*, préfacé par Pierre Mac Orlan, tiré à 400 000 exemplaires. Gros succès public. Ce n'est que deux ans plus tard qu'Hugues Panassié, le créateur du Hot Club de France, publiera son *Hot Jazz*.
La guerre va propulser Robert Goffin aux États-Unis. Il s'y réfugie en 1940 pour avoir créé un hebdomadaire anti-nazi. C'est là qu'il va réaliser son rêve : s'immerger dans les clubs de Harlem et de la Nouvelle-Orléans, rencontrer

les grands musiciens du moment (Billie Holiday, Lena Horne, Benny Carter, Louis Armstrong…) et même assister aux débuts du be bop avec Dizzy Gillespie. En 1942, il donne avec le journaliste musicologue Leonard Feather le premier cours sur l'histoire du jazz à la New School for Social Research de New York.

De retour en Belgique en 1945, il écrit en trois ans *Histoire du jazz*, *La Nouvelle-Orléans, capitale du jazz* et une biographie de Louis Armstrong qu'il a fréquenté de près.

Poète prolifique, critique littéraire, sportif, grand voyageur, cet académicien guère orthodoxe passera le reste de sa longue vie à satisfaire son éclectisme. Peu d'hommes peuvent en effet se vanter d'avoir écrit une étude sur les anguilles, d'avoir battu le record du monde du kilomètre lancé et d'avoir écrit les sous-titres français du film *Autant en emporte le vent !*

Aux États-Unis, on le surnommait à juste titre « The Amazing Docteur Goffin ». En lisant ses mémoires en forme de poèmes en prose, on découvre surtout une « plume » unique en son genre et un témoin passionné de l'âge d'or du jazz.

C'est Mozart qu'on jazzifie !

Pour le meilleur (et rarement pour le pire), de nombreux jazzmen ont pioché dans le répertoire de la musique classique. Le « sacrilège » ne date pas d'hier. Ce sont surtout les big bands, dans les années trente et quarante, qui s'en donnèrent à

cœur joie. En 1937, celui du tromboniste Tommy Dorsey fit swinguer la *Chanson de printemps* de Mendelssohn.

John Kirby et son *sextet*, qui revisitèrent également Beethoven et Grieg, proposèrent une version très sautillante de la *Valse minute* de Chopin. Et c'est un délice d'écouter la sensuelle clarinette de Bennie Goodman faire groover le *Boléro* de Ravel et les langoureuses *Filles de Cadix* de Delibes. Quant à Glenn Miller et son orchestre, il fit perdre son rythme martelé au *Chœur des forgerons* de Verdi au profit d'un swing joyeusement débridé.

Chez les pianistes, Art Tatum mit à sa sauce virtuose, en 1940, l'*Élégie* de Massenet et l'*Humoresque* de Dvorak tandis qu'Erroll Garner réveillera en 1949 l'Infante défunte de Ravel.

Plus tard, c'est le guitariste Django Reinhardt, entouré des violonistes Stéphane Grappelli et Eddie South, qui osera ébouriffer Dieu le père : Bach. Leur version rafraîchissante du premier mouvement du *Concerto en ré mineur pour deux violons* reste un must.

Plus recherchés que la brillante jazzification de tubes classiques, deux albums magnifiques sont à porter au crédit de Duke Ellington et de son arrangeur Billy Strayhorn. Deux ballets, le *Peer Gynt* de Grieg et le *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky, y sont revisités au plus près de la partition par de somptueuses orchestrations et solos jazz. À l'opposé, Spike Jones opéra un vrai « massacre » désopilant à coups d'ustensiles de cuisine et

d'onomatopées sur l'ouverture du *Guillaume Tell* de Rossini et sur une douzaine d'autres tubes, compilés dans un album au titre sans équivoque, *Spike Jones is Murdering the Classics.*
Et puis, il y a les fidèles. Jacques Loussier, qui depuis son premier album *Play Bach* en 1959, continue de « syncoper » l'œuvre de Bach avec son trio. Mal Waldron qui se contenta de rendre un unique mais brillant hommage à Erik Satie dans un album en trio sorti en 1983. Et enfin, un autre pianiste, Uri Caine qui, depuis 1997, avec un premier disque Mahler (*Primal Light*) récompensé par la German Mahler Society, s'est fait une spécialité de revisiter les classiques. Ses disques sur les *Variations Goldberg* de Bach, les *Variations Diabelli* de Beethoven, son Wagner, son Mozart et un récent album sur l'*Othello* de Verdi proposent des versions jazz aussi inattendues que réjouissantes.



Sur scène, Lester Bowie, un des membres du Art Ensemble of Chicago, avait l'habitude de porter une blouse blanche de laboratoire, comme certains médecins. Que voulait-il soigner précisément ?

Do you speak kobaïen ?

Si oui, vous êtes forcément un fan du groupe Magma. Si non, quelques explications s'imposent. Le kobaïen est une langue d'origine extraterrestre, une manière d'espéranto qui sonne par moments comme de l'allemand, du russe, et même de l'africain.
Par exemple, « salut à toi » se dit « Hür », « je compatis » se dit « Gensünk », « univers » « Walomendêm », « incantation » « Malawelekaahm » et « convulsion » « Gorkeulhzennh ».
Le kobaïen a été inventé par Christian Vander, batteur français et fondateur de Magma. Il l'aurait entendu dans ses rêves d'enfant, puis reconstitué pour l'utiliser dans la plupart de ses chansons.
Les compositions de Magma sont aussi un mélange de genres. Musique contemporaine, jazz moderne, rock psychédélique puis, au fil du temps, soul, rythm and blues, il s'agit de toute façon d'une musique céleste, venue d'ailleurs, baptisée le Zeuhl.
En 1969, persuadé que le jazz est mort avec son idole John Coltrane, Christian Vander met de côté sa carrière de *sideman* aux côtés de Chick Corea ou de Mal Waldron pour tenter une autre voie. Il rassemble autour de lui la crème des musiciens rock et jazz de l'époque, dont Didier Lockwood et Michel Graillier, et les entraîne dans l'aventure Kobaïa.
Chaque album de Magma raconte en effet un épisode de cette planète imaginée par Vander.

Des anciens Terriens s'y seraient réfugiés pour créer un monde d'harmonie et de haute technologie puis seraient revenus sur terre partager leur expérience avec nous.
Pour communiquer, ils utilisent un mélange musical forcément d'avant-garde et une langue pour le moins poétique. Magma fut un choc pour le public du début des années soixante-dix et compte encore de nombreux adeptes. Depuis 1985, Christian Vander mène en parallèle une activité plus traditionnelle en trio mais Magma se reforme régulièrement sur scène.
Il est encore temps d'apprendre le kobaïen !

Docteur Pollok et Mister Mingus

Pendant longtemps, chaque album de jazz contenait un texte de présentation appelé « Liner Notes ». La tradition voulait qu'il soit écrit par des journalistes spécialisés pour présenter l'artiste ou raconter l'ambiance des enregistrements. Des amis musiciens prenaient aussi la plume : Benny Greeen pour Art Tatum ou Zoot Sims, Boris Vian pour *Ascenseur pour l'échafaud* de Miles Davis, etc. Il arrivait aussi que les artistes eux-mêmes expliquent leur démarche artistique par écrit, comme John Coltrane sur son album *A Love Supreme* ou Charlie Mingus pour *Pithecanthropus Erectus.* Charlie Mingus qui reste le seul à avoir osé commander des « Liner Notes » à son psy !
Le 20 janvier 1963, il enregistre avec dix instrumentistes un album qui fera date : *The Black Saint and the Sinner Lady.* Une suite en six mouvements, censés décrire ses états d'âme (joie, colère, tristesse, etc.). Véritable voyage sonore, foisonnant et précis, libre mais ultra maîtrisé, fou et totalement raisonné… Un pur chef-d'œuvre !
Mingus suit une thérapie depuis quelques années pour calmer la vieille colère qui le ronge et nourrit aussi son talent de contrebassiste et de compositeur. Depuis son enfance, il enrage contre la société raciste, les coups tordus du business, les freins à son art, bref contre l'Injustice au sens large.
Avec ce disque, produit d'une lutte serrée avec son producteur Bob Thiele, il a conscience d'avoir franchi un pas de plus dans le défoulement et la libération de soi. Quoi de plus naturel à ses yeux que d'expliquer sa gestation dans un long texte de présentation puis de passer la parole au docteur Pollock, son propre psy ?
Surpris par la démarche, le médecin ne se défile pas. Il écrit un texte très appliqué, rationnel, qui se termine par ces mots savoureux :

« Mr Mingus think this is his best record. It may very well be his best to date for his present stage of development as other records were in the past. It must be emphasized that Mr Mingus is not yet complete. He is still in a process of change and personal development. Hopefully the integration in society will keep peace with his. One must continue to expect more surprises from him. »

« Mr Mingus estime qu'il s'agit de son meilleur disque. Il se peut que ce soit le meilleur du point de vue de son stade de développement actuel, comme ses autres disques le furent par le passé. J'insiste sur le fait que Mr Mingus n'est pas encore "abouti". Il est encore en phase de changement et de développement personnel. On est en droit d'espérer que son intégration dans la société lui apportera la paix intérieure. Il faut nous attendre à d'autres surprises de sa part. »

Et en effet, la même année, Mr Mingus enregistrera un album en solo et... au piano !

Brève rencontre

La mort de Jimi Hendrix, le 18 septembre 1970, a éclipsé un projet qui aurait sûrement fait date dans l'histoire de la musique. Imaginez réunis sur un même album le Guitar Hero du rock et le prince du jazz, Miles Davis. Un rêve qui faillit bien voir le jour.

En cette fin des années soixante, Miles Davis et Jimi Hendrix se sont déjà rencontrés à plusieurs reprises. Betty Davis, l'épouse de Miles, est l'ancienne maîtresse de Jimi – mais les deux hommes éprouvent surtout une admiration réciproque. Miles Davis vient de sortir ses premiers albums de jazz fusion, *In a Silent Way* et *Bitches Brew.* Cette nouvelle couleur électrique et psychédélique, il la doit à Jimi Hendrix. Miles lui a même dédié un morceau *Miles Runs the Voodoo Down*, en référence au fameux *Voodoo Chile*, tube du guitariste.

Quand à Jimi, il tend à se rapprocher de plus en plus du jazz et du blues. Il joue avec Roland Kirk, enregistre avec Larry Young, John McLaughlin et Dave Holland. Il voit même chez l'arrangeur fétiche de Miles, Gil Evans, l'intermédiaire idéal pour les réunir.

Plusieurs fois, Miles et Jimi ont évoqué l'idée d'un album ensemble. Certes, Jimi ne lit pas la musique mais quand Miles lui joue des morceaux au piano, il reprend tout d'oreille.

Le 30 août 1970, plus de 350 000 personnes assistent au festival britannique de l'île de Wight. Une nouvelle occasion pour les deux musiciens de se croiser à nouveau. Jimi y joue en trio avec Billy Cox et Mitch Mitchell mais il est très déprimé et consomme beaucoup de drogues. Quant à Miles, il connaît quelques problèmes avec les organisateurs. Il ne se produira que trente-huit minutes avec son nouveau groupe, constitué de petits jeunes prometteurs : Keith Jarrett, Chick Corea, Jack De Johnette, Dave Holland, Gary Bartz.

Comme les conditions ne sont pas idéales, Miles et Jimi décident de délaisser le festival et de se retrouver à Londres pour s'atteler concrètement à leur projet. Mais les routes sont bondées. Quand Miles finit par arriver à Londres, Jimi est déjà reparti en tournée.

Dix-huit jours plus tard, on retrouve Jimi mort dans sa chambre londonienne de l'hôtel Samarkand.

Les fans peuvent toujours se consoler de ce rêve brisé en écoutant l'album hommage que Gil Evans enregistra en 1975, *The Gil Evans Orchestra Plays the Music of Jimi Hendrix*. Ses magnifiques versions de *Crosstown Traffic*, de *Voodoo Chile* ou de *Little Wing* laissent un sacré goût de regret.

Prison Break

C'est un scénario sur mesure pour un film de Clint Eastwood. En 1962, un des meilleurs jazz bands des États-Unis ne se produit qu'entre les murs de la prison de San Quentin. Et pour cause, tous ses membres y purgent leurs peines, la plupart pour usage ou trafic de drogue. Un épisode longtemps ignoré que le journaliste français Pierre Briançon a reconstitué dans un livre poignant, *San Quentin Jazz Band*.

Cette année-là, dans ce pénitencier féroce et surpeuplé de l'État de Californie, les exécutions capitales connurent un pic. Mais d'avril à octobre, tous les samedis soirs, les musiciens forçats purent s'évader grâce à la musique, avec la bénédiction du directeur de l'établissement. Ces concerts hebdomadaires, dont il ne reste malheureusement aucune trace enregistrée, étaient menés par deux grands saxophonistes. Art Pepper, star de l'orchestre de Stan Kenton et auteur de plusieurs albums remarqués en *quartet*, et Frank Morgan, salué après son premier disque en 1955 comme le « nouveau Charlie Parker » mais qui restera trente ans derrière les barreaux.

À leurs côtés, d'excellents jazzmen à la vie toute aussi chaotique : le brillant trompettiste Dupree Bolton, le pianiste Jimmy Bunn, accompagnateur entre autres de Charlie Parker et de Dexter Gordon, le contrebassiste Frank Washington qui passera vingt ans à San Quentin, le saxophoniste Earl Anderza qui sortira de prison en 1963 pour enregistrer un seul disque et sombrera aussitôt dans l'oubli.

Certains soirs, on vit même sur scène des invités vedettes comme Buddy Rich ou Dizzy Gillespie. Le San Quentin Jazz Band fit également naître des vocations chez plusieurs prisonniers qui découvrirent cette musique dans la grande cour de la prison.

Art Pepper en sortira en 1966 et décrochera définitivement de l'héroïne en 1968. Dans son phrasé si émouvant, tout en retenue, on perçoit les échos de ce jazz de la survie qui fit résonner les murs sombres de San Quentin.

Suicide mode d'emploi

Billie Holiday, Mel Tormé, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Ray Charles et même Marianne Faithful et Serge Gainsbourg… Ils l'ont tous chantée ou presque ! Pourtant, *Gloomy Sunday* traîne derrière elle une réputation de chanson porte-malheur.

Intitulée à l'origine *Szomorú Vasárnap* (« Sombre dimanche »), elle est l'œuvre d'un compositeur hongrois, Rezso Seress, qui l'écrivit en 1933 sur un texte de son ami poète Ladislas Javor. Une

complainte mélancolique en souvenir d'une ancienne petite amie qui s'était donné la mort. Les paroles brisent un tabou : elles évoquent clairement le projet de la rejoindre parmi les anges.
Trois ans plus tard, une vague de suicides touche la Hongrie. La rumeur commence. On rapporte avoir trouvé le titre de la chanson dans le journal intime de certains désespérés. Chez d'autres, le disque tournerait en boucle à côté de leur corps sans vie.
Effrayées, certaines municipalités interdisent *Szomorú Vasárnap* (on la dira même bannie dans tout le pays). Elle récolte aussitôt le surnom peu flatteur de « chanson suicidaire hongroise ».
Cette odeur de soufre intrigue les musiciens étrangers qui s'empressent de la traduire et de l'enregistrer. En 1936, Damia la crée en français tandis que Paul Robeson grave la version anglaise. La même année, les jazz bands américains de Paul Witheman et de Hal Kemp la mettent à leur répertoire. C'est surtout Billie Holiday qui la popularisera en 1941 sous le titre *Gloomy Sunday*. Très vite, les autres chanteurs l'imitent et répandent sur les ondes les paroles empoisonnées : « Mon cœur et moi nous avons décidé d'en finir. »
La rumeur enfle. Comme en Hongrie, on « constaterait » des dépressions et des suicides, en particulier chez les jeunes fans de jazz. Certaines radios éviteraient de diffuser cette chanson de peur d'accentuer le phénomène.

Mais rien n'y fait, on continue de l'aimer et d'enregistrer de nouvelles versions.
Au total, selon de très « sérieuses » études, plus de 200 « suicides *Gloomy Sunday* » auraient eu lieu à travers le monde depuis sa création. Ironie suprême, Rezso Seress meurt en 1968... en se jetant par la fenêtre de son appartement. La rumeur tient enfin son certificat d'authenticité !

Jazz au poing !

Ils ne sont pas nombreux, ceux qui ont utilisé le jazz à des fins ouvertement militantes. Chanteurs et musiciens préféraient s'exprimer contre la ségrégation ou les inégalités sociales sur d'autres tribunes que sur scène. Quelques-uns s'y risquèrent pourtant.
Parmi les plus connus, la chanteuse Billie Holiday et son *Strange Fruit*, créé en 1939, dénonciation des lynchages de Noirs dans le Sud raciste, qui provoqua scandales, boycotts et même violences. Ou encore le contrebassiste Charlie Mingus qui écrivit en 1959 *Fables of Faubus*. Le gouverneur éponyme avait interdit l'entrée d'étudiants noirs dans une école de Little Rock, Arkansas. Mais le label Columbia refusa d'enregistrer ces paroles qui le tournaient en ridicule ainsi que le président Eisenhower et le Klu Klux Klan.
Trois autres jazzmen graveront des albums « poing tendu » qui feront date. Sonny Rollins tout d'abord, avec sa *Freedom Suite* en 1957. Seul le titre et un court commentaire de l'artiste dans

son texte de présentation (sur l'inhumanité qui « récompense » le peuple noir pour sa contribution à la culture américaine) la placent dans la catégorie des œuvres « politiques ». Son compère, le batteur Max Roach, ira encore plus loin avec l'album *We Insist ! – Freedom Now Suite.*

En 1960, Roach est engagé aux côtés de nombreux jazzmen dans la campagne de sit-in lancée par Martin Luther King contre la discrimination raciale. Il en profite pour sortir cette vaste œuvre vocale, mûrie de longue date, où sa femme, Abbey Lincoln, chante deux textes sur l'esclavage signés Oscar Brown Jr. Un véritable manifeste qui prendra toute sa signification en concert.

En 1972, c'est Archie Shepp qui consacre son album culte, *Attica Blues*, aux émeutes de la prison d'Attica, survenues l'année précédente. Un soulèvement sanglant (10 gardiens et 29 détenus tués) qui mit en lumière le fonctionnement raciste du système pénitentiaire américain.

Il ne faudrait surtout pas oublier Nina Simone, l'une des rares à avoir toute sa vie utilisé son art pour servir les causes qu'elle défendait, elle qui proclamait haut et fort *Black is the Color of My True Love's Hair.* Parmi ses chansons engagées les plus célèbres, *Mississippi Goddam*, sur les persécutions à la Nouvelle-Orléans, *Four Women*, plaidoyer féministe et anti-raciste ou encore *Why ? (The King of Love is Dead)*, en hommage à Martin Luther King. Son titre le plus fort reste sans doute le méconnu *Turning Point*, chanson

faussement naïve où une petite fille blanche se voit refuser par sa mère d'inviter à la maison sa copine de classe à la « peau chocolat ».

Autre musicien engagé, le contrebassiste Charlie Haden a choisi une méthode plutôt originale pour exprimer ses colères. Depuis 1969, date de leur premier album en réaction à la guerre du Vietnam, il réunit les mêmes musiciens à intervalles réguliers sous la bannière du Liberation Music Orchestra. Avec eux et son arrangeuse préférée, Carla Bley, Haden enregistre des suites débridées composées de chants révolutionnaires du monde entier, revisités à la sauce free jazz.

S'y côtoient dans une même vigueur libertaire des chansons de la guerre civile espagnole, des hymnes (empruntés aux partisans sandinistes, cubains, salvadoriens, à l'ANC, etc.), des traditionnels ou encore des compositions personnelles comme *Song for Che.*

Une chanson qui lui valut de connaître pendant quelques heures les prisons du régime salazariste de Marcello Caetano. En 1971, devant le public lisboète, Charlie Haden l'avait dédiée aux peuples du Mozambique et d'Angola, alors engagés dans la lutte contre le colonialisme portugais.

Haden récidivera en 1990 avec le Liberation Music Orchestra pour un album contre l'apartheid en Afrique du Sud, et plus récemment avec un disque intitulé *Not in Our Name*, qui dénonce la guerre en Irak engagée par George W. Bush.

Au total, une petite poignée d'œuvres explici-

tement contestataires mais, comme disait Miles Davis : « Le jazz est le grand frère de la Révolution. La Révolution est toujours sur ses talons. »

Igor et Bela se mettent au jazz

Woody Herman et Benny Goodman... Deux chefs de big band par excellence, deux clarinettistes virtuoses du swing. Mais on oublie trop souvent que leurs talents de solistes ne les limitaient pas au seul jazz. C'est même à eux que l'on doit les grands concertos modernes pour clarinette.
C'est Bennie Goodman qui ouvre le bal. À partir de 1935, il fait de plus en plus parler de lui. Avec son orchestre, il passe régulièrement sur une émission de la NBC, puis enflamme les salles de concert à l'occasion d'une vaste tournée à travers les États-Unis. Il sera même le premier jazzman à donner un concert dans le temple de la musique classique, le Carnegie Hall, le 16 janvier 1938. C'est à cette période que Benny s'aventure dans le répertoire « sérieux ». Il enregistre le *Quintette pour clarinette* de Mozart avec le Quatuor à cordes de Budapest. Et en 1940, il commande une pièce au grand compositeur hongrois Bela Bartok, qui lui écrira *Contrastes*, pour clarinette, violon et piano.
Puis c'est au tour de Woody Herman, lui aussi devenu populaire avec son orchestre de très haut niveau, The First Herd. Un autre grand

compositeur « classique », par ailleurs fasciné par Art Tatum, Charlie Parker et Charlie Christian, s'enthousiasme pour sa musique. Au point de lui écrire un concerto pour clarinette fin 1945. Il s'appelle Igor Stravinski. Woody Herman et son orchestre créent l'*Ebony Concerto* à Carnegie Hall en mars 1946. Un peu intimidé par la délicatesse et la tristesse de l'œuvre, Herman confiera plus tard qu'il craignait que son big band, tonitruant et festif, ne soit pas approprié. Il n'en fut rien. Stravinski était présent pour les encourager : « Jouez, je suis là ! »
De son côté, en marge de ses activités jazz, Benny Goodman continua de passer commande à des compositeurs américains. Malcolm Arnold et Aaron Copland lui écriront chacun un concerto pour son instrument. En 1955, il crée *Prelude, Fugue and Riffs* de Leonard Bernstein, initialement composé six ans plus tôt pour Woody Herman, et une pièce commandée à Morton Gould, *Derivations for Solo Clarinet and Dance Band*. Plus tard, Goodman enregistrera à son tour, en 1965, l'*Ebony Concerto* ainsi que les concertos pour clarinette de Mozart, Weber et Nielsen.

Qui ne connaît les thèmes des séries télé *Mannix* et *Mission impossible* ? On les doit bien sûr à Lalo Schifrin, grand pianiste de jazz et arrangeur, notamment pour Stan Getz ou Count Basie. D'autres jazzmen composèrent aussi pour la télévision. C'est le cas de Jay Jay Johnson. Celui qui fut au trombone ce qu'étaient Coltrane et Parker au saxophone, écrivit de la musique pour des épisodes de *Starsky et Hutch*, de *Mike Hammer* et de *L'Homme qui valait trois milliards*. Dans les années soixante, le brillant saxophoniste Benny Golson, après avoir joué avec les plus grands (John Coltrane, Johnny Hodges, Art Blakey…) et co-dirigé le Jazztet avec Art Farmer, se tourna lui aussi vers la télévision, notamment pour les séries *L'Homme de fer*, *MASH* et *L'Homme qui valait trois milliards*.

L'opéra perdu de Scott Joplin

Qui dit Scott Joplin dit automatiquement ragtime. La célébrissime BO du film *L'Arnaque*, *The Entertainer*, ou encore l'étourdissant *Maple Leaf Rag* restent attachés au maître incontesté de ce genre musical, précurseur du jazz.
Pourtant, Joplin s'est aussi essayé à la musique « sérieuse », jalousement gardée à l'époque par les Blancs. Il écrivit deux opéras, passés totalement inaperçus. Le plus abouti, *Treemonisha*, raconte l'histoire un peu naïve d'une jeune Afro-Américaine vivant dans une plantation, seule personne cultivée de son village. Contre la superstition et l'intolérance, elle établira un lien social entre Blancs et Noirs par le biais de l'éducation.
Des thèmes chers à Joplin qui, malgré son succès, eut à souffrir lui aussi de la ségrégation raciale. Il publia cet opéra en 1911, au sommet de sa carrière. Certains des thèmes, à la fois lyriques et marqués par les chansons populaires noires et les spirituals, figurent parmi ses plus beaux. Pourtant, *Treemonisha* ne sera jamais monté de son vivant. Un théâtre fut sur le point de le créer quand son directeur refusa au dernier moment. Cinq ans plus tard, déjà concurrencé par le jazz, Joplin contracta une grave syphilis dont il mourra en 1917.
Comble de malchance, toutes les parties orchestrales de *Treemonisha* seront perdues et l'ouvrage tombera dans l'oubli. Il faudra attendre 1970 pour que la partition de piano soit retrouvée par

Titres codés

L'orchestre de Duke Ellington avait son indicatif pour commencer chaque concert, le fameux *Take the A Train*. On le doit à son arrangeur Billy Strayhorn, qui le composa en 1941. Mais que signifie ce nom étrange ? Parce que Bill disait toujours aux gens qui venaient le voir dans son appartement de Harlem : « Prenez le train A. » Il était courant en effet que ses amis se trompent et prennent la ligne de métro D qui bifurquait vers le Bronx, juste avant d'arriver chez lui…

Le Count Basie Orchestra avait lui aussi son morceau fétiche. Il terminait toujours par *One O'Clock Jump*. Un titre composé lors d'une session improvisée à la fin des années trente et qui rencontra très vite le succès auprès des autres big bands. À l'origine, ce morceau s'appelait *Blue Ball*, allusion à une maladie sexuellement transmissible qui provoque une inflammation des « boules » et les colore en rouge-bleu. C'est un animateur radio de l'époque, un peu frileux, qui préféra le rebaptiser *One O'Clock Jump* puisqu'on le jouait généralement vers 1 h du matin.

C'est parce qu'elle fut enregistrée en Angleterre que *La Marseillaise* swinguée de Django Reinhardt et Stéphane Grappelli fut baptisée *Echoes of France*.

Les figues de la colère

Le 20 février 1948, le petit monde du jazz français connut sa guerre de Sécession. Qui alluma la mèche ? Ce diable de Dizzy Gillespie et son orchestre.

L'histoire avait commencé deux ans plus tôt à la section parisienne du Hot Club de France. Cette association, créée en décembre 1932, était la première au monde à promouvoir et défendre la musique de jazz par le biais de son magazine, *Jazz Hot*. Elle organisait également de nombreux concerts et disposait même d'un label. Les jazzmen français avaient l'habitude de s'y retrouver pour échanger des tuyaux et écouter les nouveaux disques venus des États-Unis. C'est là qu'ils découvrirent, fin 1946, trois enregistrements de be bop signés Dizzy Gillespie.

Habitués au swing des big bands et au jazz d'Armstrong, ils restèrent stupéfaits devant ce style débridé et puissant. Très vite, la nouvelle se propage et les musiciens font la queue pour venir écouter la musique « atomique » de Dizzy. Problème : Hugues Panassié, le président du Hot Club de France, réfugié à Montauban, la rejette d'emblée, estimant que ce n'est pas du jazz (la légende veut qu'il se soit vexé de ne pas avoir reçu les disques avant tout le monde). À l'inverse, Charles Delaunay, le secrétaire général, s'enthousiasme aussitôt pour un tel renouveau créatif.

Dès lors, chacun commence à compter ses partisans et la polémique s'engage entre les tra-

ditionalistes, « figues moisies », et les rebelles, « raisins aigres », au rang desquels on comptait Boris Vian.

En octobre 1947, Panassié finit par obtenir que Delaunay quitte la direction nationale. Celui-ci garde toutefois la direction du Hot Club de Paris et la rédaction de *Jazz Hot*. De son côté, Panassié crée la *Revue du jazz*, qui défend désormais le courant traditionnel.

Quatre mois plus tard, la guéguerre atteint son apogée lors du premier concert parisien de be bop. L'orchestre de Dizzy Gillespie vient de se produire à Anvers et à Bruxelles. Par quel miracle est-il en Europe ? À cause d'un promoteur suédois qui a eu le mauvais goût de disparaître avec la recette des premiers concerts. Faute d'argent, Dizzy et ses musiciens doivent assurer des dates supplémentaires afin de pouvoir rentrer aux États-Unis. Alerté par le président du Hot Club de Belgique, Charles Delaunay saute sur l'occasion et leur trouve trois soirées à la salle Pleyel.

Le soir du premier concert, le 20 février, tout le monde se bouscule pour entendre ces phénomènes qui jouent sans partitions et se lancent dans des solos d'une audace harmonique et rythmique inouïe. Ce sera une véritable claque musicale ! La révolution be bop, mâtinée de rythmes afro-cubains, est en marche.

Deux jours plus tard, Panassié inaugure de son côté le premier festival de jazz au monde, celui de Nice, où il n'a invité que des ténors du jazz

traditionnel, en premier lieu Louis Armstrong. La tension entre les « figues » et les « raisins », largement exploitée par la presse, est à son comble. Les concerts suivants à Pleyel ne font qu'aggraver les choses. Pire : Dizzy et son orchestre trouvent des dates à Lyon, Marseille et à nouveau Paris. Ils ne reprendront le bateau pour New York qu'en mars.

Entre Panassié et Delaunay, le divorce est consommé. Pas si grave : grâce à eux, la France entière a entendu parler d'Armstrong et de Dizzy. Et désormais, le jazz fait partie intégrante de sa culture.

Du jazz dans les BO

Le cinéphile d'aujourd'hui trouve normal d'entendre du jazz dans une bande originale de film. Pourtant, ce genre musical a mis du temps avant de trouver la place qu'il mérite au cinéma. À la grande époque des big bands, les grands studios d'Hollywood en firent leurs choux gras mais le cantonnèrent à des comédies musicales ou à des pochades burlesques dont le seul objectif était le divertissement.

Il faudra attendre 1941 pour que le jazz occupe une fonction dramatique dans un film d'auteur. Et pas le moindre puisqu'il s'agit de *Citizen Kane*. Dans la scène du pique-nique, Orson Welles utilise le petit orchestre de jazz pour établir un contraste entre la joie de vivre solaire et festive des invités au son des percussions jungle et la violente scène à laquelle se livre dans l'ombre

le couple Kane. La gifle finale semblera stopper net la fête.
Peu à peu, on commence aussi à employer le jazz pour l'illustration sonore de films noirs. Dans *L'Homme au bras d'or* d'Otto Preminger (1955), Frank Sinatra joue le rôle d'un apprenti batteur qui cherche en vain à décrocher de la drogue. La partition très sombre est signée Elmer Bernstein. Et en 1959, le même réalisateur fera appel à Duke Ellington pour la bande originale d'*Anatomie d'un meurtre*.
Un pas supplémentaire est franchi à partir de la fin des années cinquante avec les improvisations – partielles ou totales – de Miles Davis (*Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle en 1957) et surtout de Charlie Mingus dans *Shadows* (1959). Dans ce film, John Cassavetes établit une véritable convergence entre jazz et cinéma, en imposant l'improvisation aussi bien à ses acteurs qu'à son compositeur. Dès lors, la porte est grande ouverte. Jean-Luc Godard confie la musique d'*À bout de souffle* (1960) au pianiste Martial Solal dont la partition en liberté se marie parfaitement à l'aspect expérimental du film.
Dans les années quatre-vingts, le rapport jazz et cinéma se fait plus étroit encore. Bertrand Tavernier et Clint Eastwood filment la vie de deux jazzmen (Bud Powell dans *Autour de Minuit* et Charlie Parker dans *Bird*) et utilisent la musique comme un personnage central.
C'est encore plus évident dans des films-documents comme *Let's Get Lost* de Bruce Weber, sur

les derniers jours de Chet Baker, ou *The Last of the Blue Devils*, de Bruce Ricker, qui filme les jazzmen survivants de la grande époque de Kansas City, pendant les années trente.



En 1942, lorsqu'il engagea les quarante-cinq membres de son Army Air Force Band, Glenn Miller rejeta un jeune pianiste de 19 ans. Il s'agissait de Henry Mancini, le compositeur du fameux thème de *La Panthère rose*. Rendez-vous raté puisque, après le décès accidentel de Glenn Miller, Mancini deviendra l'arrangeur de son orchestre reformé et écrira les arrangements de la musique du film *The Glenn Miller Story* en 1953.

Des cordes, sinon rien

Une des plus originales formations européennes de jazz, uniquement composée d'instruments à cordes, fut le fameux Quintette du Hot Club de France. Il se constitua de manière totalement fortuite.

Tout commence en 1931 sur la plage de Toulon. Le contrebassiste Louis Vola raconte qu'il aurait trouvé deux guitaristes manouches en train de jouer. Deux frères, Django et Joseph Reinhardt. Impressionné par la virtuosité de Django, amputé de trois doigts à la suite de graves brûlures, Vola le fait embaucher au sein de son groupe, au Palm Beach de Cannes, puis à la Boîte à Matelots, à Paris. Un an plus tard, c'est Pierre Nourry, secrétaire d'une toute jeune association pour la promotion du jazz, le Hot Club de France, qui remarque Django et lui fait faire plusieurs concerts.

Ce n'est qu'en 1934 que Django retrouve Vola et son groupe. Ils se produisent à l'hôtel Claridge, à Paris, à l'heure du thé. Pendant la pause, en coulisses, Django s'amuse à improviser avec le violoniste du groupe, Stéphane Grappelli. Entre les deux, le courant passe tout de suite. D'origine gitane, ils mêlent avec naturel et inventivité le style manouche au jazz. Pris au jeu, le second guitariste de l'orchestre, Roger Chaput, et Vola se joignent à eux. Et Joseph, le frère de Django, finit par s'inviter aussi à ces petites Jam Sessions qui commencent à faire parler d'elles.

Curieux, Charles Delaunay, un des animateurs du Hot Club de France, vient les écouter et s'enthousiasme aussitôt. Il leur fait enregistrer un premier disque pour le label Ultraphone. Qui fait un tabac. Et après plusieurs concerts triomphaux à Paris, ils entament en 1936 une série de tournées en Europe sous le nom de Quintette du Hot Club de France.

Le succès sera fracassant partout où ils passeront. Après de nombreux disques et des collaborations avec des grands noms du jazz américain, les deux leaders, seuls éléments fixes de la formation, seront séparés en 1939. Ils sont en tournée à Londres au moment de la déclaration de guerre, et Grappelli reste sur place tandis que Django rejoint la France. En 1946, les deux musiciens reformeront quelque temps le quintette mais chacun entamera rapidement une carrière en solo.

De cet âge d'or du jazz français, il reste des enregistrements légendaires que même les Américains nous envient !

Jouez du bœuf !

Aux États-Unis, on les appelle des « Jam Sessions ». Mais d'où vient l'expression française « faire un bœuf » pour signifier qu'on improvise à plusieurs en jazz ? D'une histoire en trois épisodes dont le premier commence en 1918 à Rio de Janeiro !

Premier épisode : nous sommes en plein Carnaval et cette année-là, tout le monde danse

sur un air qui fait fureur, *O Boi no Telhado.* Traduction : « Le Bœuf sur le toit ». Un jeune musicien français de 26 ans, Darius Milhaud, passe par là et ce titre loufoque, inspiré du folklore nordeste, frappe son esprit. Il est alors secrétaire de son ami Paul Claudel, ambassadeur de France au Brésil.

Deuxième épisode : Milhaud rentre à Paris en 1919, dans le bouillonnement créatif de l'après-guerre. Il se rapproche aussitôt d'un cercle d'artistes, réuni autour de Jean Cocteau. Tous les samedis soirs, Milhaud accueille chez lui compositeurs, écrivains, peintres, graveurs, poètes. Les uns lisent leurs poèmes, les autres jouent leurs dernières compositions, les autres dessinent, le tout arrosé de cocktails archi corsés et d'une bonne dose d'humour potache.

Toute cette joyeuse bande de « samedistes » finit souvent au cirque Médrano pour assister au numéro clownesque des fameux frères Fratellini. C'est en partie pour eux que Cocteau imagine un jour un scénario de ballet-farce. Milhaud s'empresse de le mettre en musique et Raoul Dufy d'en peindre les décors. La partition – vingt minutes à peine – est truffée de références au folklore sud-américain dont Milhaud s'est nourri lors de son passage au Brésil. Mais quel titre lui donner ? Il repense alors à ce fameux succès carioca entendu pendant le Carnaval : ce sera donc *Le Bœuf sur le toit.*

Le ballet est créé en février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées. Accueil scandalisé du

public mais les « samedistes » s'enthousiasment pour ces rythmes exotiques. Ils en font aussitôt l'un des tubes de leurs soirées musicales. Darius Milhaud, Georges Auric et le jeune Arthur Rubinstein sont constamment priés de le jouer au piano à six mains.

Troisième épisode : en janvier 1921, Milhaud rencontre Louis Moysés. Cet Ardennais monté à Paris vient de racheter un tout petit bar montmartrois, le Gaya. Pour attirer les clients, il a engagé le talentueux pianiste Jean Wiener, qui joue chaque soir cette musique venue des États-Unis qu'on appelle « jazz » ou « musique nègre ». Cocteau saute sur l'occasion. Il rêve d'avoir un quartier général avec pignon sur rue et lance l'endroit auprès du tout-Paris.

Stravinski prête caisse et timbales, un saxophoniste noir, Vance Lowry, débarque de nulle part et les premières improvisations commencent sur des partitions de Gershwin ou d'Henderson. Même Cocteau s'essaie à la batterie ! On s'y presse chaque soir pour boire, manger, danser et s'encanailler. Bientôt, le local n'est plus assez grand pour accueillir la foule hétéroclite de snobs rupins et de branchés bohèmes de l'époque. Le Gaya doit déménager.

Moysés achète alors deux commerces séparés par une porte cochère, au 28 de la rue Boissy d'Anglas. Il y loge le bar d'un côté et le restaurant de l'autre. Mais comment appeler le nouvel établissement ? Gaya ? Non, il faut un nom qui frappe et porte-bonheur. En l'honneur de

sa bande de bienfaiteurs, il choisit… Le Bœuf sur le toit, qui ouvre ses portes le 10 janvier 1922. Pendant six années, l'enseigne du bovin cavalant sur des tuiles va briller dans la nuit parisienne comme le symbole de la fête et du jazz. Après leurs différents engagements, les jazzmen y finissent régulièrement leurs nuits dans des Jam Sessions interminables. Et très vite, ils prendront l'habitude de se dire entre eux : viens, on va « faire le Bœuf » !



Sous l'Occupation, le critique musical Hugues Panassié s'amusa à plusieurs reprises à se moquer de la censure nazie en lui faisant valider des disques indésirables. Il lui présenta un jour une chanson intitulée *La Tristesse de Saint Louis*, une soi-disant complainte traditionnelle évoquant le « malheureux Louis XIV ». En réalité, il s'agissait du célèbre *St. Louis Blues* de Louis Armstrong !

Le « parrain du jazz » n'en écoutait jamais !

Il se nommait Tom Pendergast, mais tout le monde l'appelait « Boss Tom ». Entre 1926 et 1936, ce « patron » un peu particulier fit de la ville de Kansas City, dans le Missouri, un carrefour incontournable du jazz et un tremplin déterminant pour Lester Young, Count Basie, Charlie Parker, et bien d'autres encore. Pas du tout par goût de la musique, qu'il détestait, mais plutôt par appât du gain.

Cette armoire à glace catholique et père de trois enfants a appris de son frère, ancien tenancier de saloon devenu politicien, comment réaliser de très efficaces fraudes électorales… À la mort de son aîné, Tom reprend le flambeau. Au début des années vingt, il fait élire ses amis à la tête de la ville et du comté. Dès lors, il a les mains libres pour son grand projet : faire de Kansas City la ville du vice et de tous les plaisirs. Mais comment réussir en pleine Prohibition ? En contournant la loi pardi ! Comme il contrôle la police et s'entend bien avec la mafia locale, il demande aux uns de fermer les yeux sur l'alcool, la drogue, les bars, les boîtes et les filles et aux autres de lui renvoyer l'ascenseur en dollars. Le Boss, qui se couche tous les soirs à 21 h, fera tout pour que Kansas City soit la ville où l'on ne dort jamais ! Et, en très peu de temps, elle devient un Eldorado pour les orchestres et les musiciens de jazz, certains d'y trouver un engagement. Qui plus est, sa position centrale

sur le continent, entre les côtes Ouest et Est, la rend incontournable.
La récession ? Tom s'en moque : le système économique qu'il a imaginé garantit la prospérité de la ville, et surtout la sienne. Il n'a aucun pouvoir officiel mais il tire toutes les ficelles. Tous les jours, devant le modeste immeuble où se trouve son bureau, une file d'attente s'allonge sur le trottoir. Chacun vient lui demander un petit ou un grand service (un job, un poste de prestige, un marché public…). Celui qui obtient sa signature voit son vœu realisé et devient du même coup une pièce du système Pendergast. Harry Truman lui-même, futur président des États-Unis, lui devra son premier poste d'envergure, juge du comté, puis son élection au Sénat !
Le lundi est le seul jour où Kansas City souffle un peu. La plupart des clubs ferment mais tous les jazzmen vont se divertir au Cherry Blossom, une boîte à la mode. En y faisant quoi ? De la musique bien sûr. Plus exactement des bras de fer musicaux entre orchestres ou solistes. Ces « Cutting Contests » sans pitié, inspirés des joutes de danseurs de claquettes, deviennent très vite la spécialité de la ville. Le principe est simple : le premier compétiteur fait un solo d'une très grande virtuosité, le second doit être encore plus original. C'est le public qui tranche à l'applaudimètre et malheur au vaincu qui part sous les huées et voit sa réputation ternie.
En décembre 1933, un « Cutting Contest » de légende entre saxophones ténors vit Lester Young

détrôner Coleman Hawkins, alors leader du célèbre big band de Fletcher Henderson. On rapporte aussi que le tout jeune Charlie Parker, originaire du comté, y subit de telles humiliations (le batteur Jo Jones lui aurait envoyé sa cymbale dans les pieds pour le faire taire) qu'il passa l'été de ses 16 ans à jouer du saxo, jour et nuit, afin de devenir invincible. Quant à Count Basie, il s'y fit connaître en intégrant l'orchestre local de Bennie Moten, puis, à la mort de celui-ci, en créant son propre big band avec plusieurs membres de son ancien orchestre, et quelques nouveaux dont Lester Young. Et c'est après l'avoir entendu à la radio de Kansas City qu'une vedette des ondes new-yorkaises lui fit faire son premier enregistrement en 1937.
Et que devint Boss Tom ? Soupçonné d'avoir liquidé deux alliés sur le point de dénoncer son système, il tomba finalement pour corruption et fraude en 1936… dénoncé par le nouveau gouverneur qu'il venait de faire élire !



Sidney Bechet n'aurait jamais appris le solfège… Incapable de lire une partition, il composa pourtant de nombreux morceaux !

Feux à volonté

C'est dans une maison de correction que Louis Armstrong apprit les rudiments de la musique. Il avait à peine 12 ans quand, empruntant le vieux revolver de son père, il se mit à tirer des coups de feu dans les rues de la Nouvelle-Orléans. Une façon plus originale selon lui de fêter le Nouvel An que de faire exploser des pétards… Il fut arrêté par la police et placé par un juge dans la Coloured Waif's Home for Boys, où il passa un an. Le professeur Davis lui enseigna la lecture de la musique puis lui apprit à jouer des percussions, du bugle et enfin d'un cornet tout cabossé. Une vocation était née…
Un autre souffleur célèbre eut moins de chance avec les armes à feu. Le clarinettiste Sydney Bechet, bien connu du grand public pour son tube *Petite fleur*, n'était pas spécialement fleur bleue dans sa jeunesse. En décembre 1928, en sortant d'un cabaret de Pigalle, Chez Florence, où ils venaient de jouer, il fit feu sur le banjoïste Mike McKendrick. Objet de la rixe : un désaccord sur la façon d'interpréter un morceau. Deux autres musiciens furent blessés. Bechet passa onze mois derrière les barreaux et, malgré le témoignage en sa faveur du poète Louis Aragon, il fut expulsé de France à sa sortie de prison. Ce n'est que vingt ans plus tard que Sydney Bechet fit un retour triomphal au Festival de jazz de Paris. Il s'installera définitivement en France en 1950.

Alexandrie Blues

Et si notre Clo-Clo national était passé à côté d'une carrière de jazzman ? Fantaisiste ? Pas du tout. Expulsée d'Egypte en 1956, la famille de Claude François s'installe à Monaco. Là, Claude rencontre un certain Sacha Distel. Ce guitariste de jazz très prometteur l'introduit dans le milieu du jazz français. Claude François devient le batteur du *quartet* de Barney Wilen, l'un des accompagnateurs de Miles Davis sur la bande originale d'*Ascenseur pour l'échafaud*. À l'époque, les idoles de Clo-Clo s'appellent Miles, Lee Konitz et Gerry Mulligan. Et lorsqu'il monte à Paris en 1961, il intègre les Gamblers du guitariste Olivier Despax. Le groupe passe une audition en proposant des reprises de standards de jazz. Fiasco total. C'est le début du twist, les jeunes veulent danser sur ce rythme à la mode.
Pour décrocher le succès, les Gamblers doivent mettre le jazz entre parenthèses et se lancer dans les reprises américaines qui font recette. Et ça marche. Sur scène, le jeune batteur survolté vole rapidement la vedette au chanteur du groupe et finit par prendre le micro !
Au printemps 1962, Claude François enregistre son premier 45 tours en solo, *Nabout Twist*, sous le nom de Kôkô ! Un hommage au titre phare de Charlie Parker ? En tout cas, c'est un autre flop. Le deuxième essai sera le bon : *Belles, Belles, Belles*, reprise d'un tube des Everly Brothers, le propulse en tête des ventes. Kôkô se transforme en Clo-Clo. Quant à Sacha Distel, devenu

l'un des meilleurs guitaristes de jazz français sous la houlette d'Henri Salvador, il succombera lui aussi aux sirènes de la variété !



Producteur-associé de William Wyler à la Paramount, Lester Koenig refusa de témoigner devant la Commission des activités anti-américaines pendant le maccarthysme. Aussitôt blacklisté, il quitta le monde du cinéma pour bifurquer brutalement vers le jazz. C'est ainsi qu'il fonda en 1951 le label californien Contemporary, qui lancera le jazz West Coast, en particulier Sonny Rollins, Barney Kessel, Shelly Manne, Art Pepper, et les premiers albums free d'Ornette Coleman.

Album porte-bonheur

Dans son premier album, *Little Girl Blue*, Nina Simone a gravé quatorze chansons. Deux d'entre elles vont lui porter chance. La première lancera sa carrière, la seconde lui donnera un nouveau souffle, trente ans plus tard !

En 1958, Nina Simone n'a que 25 ans. Son idéal ? Devenir « la première concertiste classique noire en Amérique ». Elle étudie le piano depuis l'âge de 5 ans. Prend des cours, progresse. Mais son échec à l'entrée du Conservatoire de Philadelphie (elle est femme et noire) l'affecte profondément. Pour gagner sa vie, elle joue des standards de jazz et de comédies musicales au Midtown Bar & Grill, à Atlantic City. On l'oblige à chanter et, très vite, sa voix au vibrato si particulier séduit le public. Avec elle, c'est salle comble assurée. Alerté par ce petit phénomène local, le label Bethlehem Records lui propose de graver son premier disque. Ce sera du jazz, pas du classique. Elle passe treize heures en studio, cède ses droits pour 3 000 dollars et repart aussitôt pour Philadelphie. Une fois arrivée chez elle, Nina dort douze heures d'affilée et joue du Beethoven pendant trois jours, en guise de « désintoxication ».

Dans les journaux spécialisés, son disque recueille de bonnes critiques mais c'est un album étiqueté « jazz », donc peu commercial. Les mois qui suivent, le label ne lui donne aucune nouvelle. Pas question de sortir un single. Pourtant, coup de chance, un des titres

enthousiasme Sid Marx, un DJ Blanc influent : *I Love You Porgy*, de Gershwin. Chaque soir, dans son émission de radio, il passe la version de Nina, parfois quatre fois de suite ! Les auditeurs la réclament, d'autres DJ s'y mettent, mais toujours pas de 45 tours en vente.

Au bout de six mois, face à une demande de plus en plus insistante, le label cède et sort le single, qui prend rapidement la tête des charts. Encouragée par ce succès, Nina part à New York. Elle y rencontre la dénicheuse de talents Joyce Selznick, qui, début 1959, lui fait signer dix albums pour le label Colpix. Sa carrière est lancée. Nina connaîtra l'ascension que l'on connaît jusqu'en 1970.

À cette date, la « grande prêtresse de la soul » entame une lente traversée du désert. Alcool, ennuis avec le fisc, divorce, échecs de ses derniers disques… Elle quitte les États-Unis et va passer dix-sept ans à la Barbade puis en Europe. Le succès reviendra par hasard, en 1987. La marque de luxe Chanel choisit l'une de ses chansons comme bande son de sa publicité anglaise pour le parfum N° 5. Un titre qui figure lui aussi sur son tout premier disque. Le producteur lui avait demandé de l'enregistrer pour finir sur une note plus enjouée. Elle avait obéi sans conviction : « C'est une des chansons les plus insignifiantes que j'ai jamais enregistrée », dira-t-elle plus tard. Son titre ? Le fameux *My Baby Just Cares for Me* ! Disque d'or en France, disque de platine en Angleterre… voilà Nina

revenue sur le devant de la scène. Mais elle doit faire une croix sur les royalties, empochées par la maison de disque qui avait acheté ses droits en 1958 pour 3 000 dollars ! Nina Simone finira tout de même par les récupérer en 1995, assortis d'une somme rondelette. Et s'éteindra en 2003, toute auréolée de sa gloire retrouvée.

Petites vacheries entre amis

Pas toujours tendres entre eux les musiciens de jazz ! Dithyrambiques quand il s'agit d'encenser leurs idoles, ils savent aussi décocher des phrases assassines, rarement de très bonne foi. Petit florilège de gentillesses entre collègues rapportées par le bassiste et écrivain Bill Crow dans son célèbre livre *Jazz Anecdotes*.

● Un peu compliqués, les débuts de Chet Baker avec Gerry Mulligan. En découvrant certaines progressions d'accords, le trompettiste se désole : « Je ne connais pas la grille d'accords de cette chanson. » Et Mulligan de lui répondre : « Tu connais parfaitement ces accords. C'est juste que tu ne connais pas leur nom. »

● Les relations entre Miles Davis et John Coltrane ont défrayé la chronique… Avant un concert, le saxophoniste avait confié à son complice avoir du mal à conclure ses chorus. Réponse de Miles Davis : « C'est très simple, il suffit de retirer ton bec de sax de ta bouche. »

● Le saxophoniste Art Pepper passa plusieurs années de sa vie en prison pour consommation de drogue. Il déclara un jour à propos du trompettiste Chet Baker : « Quand il a été ramassé pour usage de stupéfiants et qu'on l'a menacé de prison, il n'a pas pu le supporter. Il avait la frousse. Quand on lui a proposé de le laisser tranquille s'il donnait quelqu'un, il a cédé. C'était un faible. Et il joue comme ça. »

● En montant sur scène avant un concert pour régler la balance du son, le pianiste aveugle George Shearing constata, à l'oreille, que quelqu'un était déjà au piano. Il s'agissait de Thelonious Monk en train de répéter. « Ça ne fait rien, dit Shearing, je reviendrai quand l'accordeur aura terminé. »

● Un soir, au dernier moment, le saxophoniste Lester « Prez » Young est obligé d'engager à la va-vite un jeune batteur. Manque de chance, celui-ci ne donne pas satisfaction. Durant le premier set, Lester ne décolère pas et lui fait sentir son mécontentement. Arrive la pause. Pour détendre l'atmosphère, le batteur demande au vieux maître : « Dis donc, Prez, c'est quand la dernière fois qu'on a joué ensemble ? » Réponse de Lester : « Ce soir. »

● Le grand saxophoniste Coleman Hawkins reprocha un jour à Miles Davis de jouer dos au public et quasiment dans l'obscurité. Loin de

se troubler devant la remarque de son aîné, Miles lui répondit du tac au tac : « J'ai joué avec toi sur la 52e rue. Et quel genre d'exemple m'as-tu donné ? Parfois, tu ne te pointais même pas sur scène ! »

● Toujours en butte au conformisme dominant, Charlie Mingus déclara un jour : « Les goûts en musique sont dictés par les intérêts du business. Sinon, comment expliquer la popularité d'Al Hirt ? » Ce trompettiste dixieland, pourtant engagé dans de nombreux orchestres célèbres, était le premier à le concéder : « Je ne suis pas un trompettiste de jazz et je ne l'ai jamais été. »

● Le trompettiste Wynton Marsalis, parrain du Festival de jazz de Marciac, n'a pas que des amis dans la profession. Chet Baker fit une délicate réflexion à son sujet : « Si je pouvais jouer comme Wynton… eh bien, je ne jouerais pas comme Wynton. » Miles Davis fut moins féroce à son égard… quoique : « Je l'ai vraiment beaucoup apprécié quand on s'est rencontré la première fois. Il est resté un gentil garçon, mais embrouillé. » Quant à Keith Jarrett, c'est un massacre : « Wynton n'a ni voix, ni présence. Sa musique sonne pour moi comme celle d'un lycéen doué. Il est aussi jazzy que quelqu'un qui conduit une BMW peut être sportif. »

● Est-ce parce qu'il était peu concurrencé ? Toujours est-il que le joueur de banjo Eddie

Condon est l'auteur de quelques amabilités saignantes dans son autobiographie. Il disait du saxophoniste Paul Desmond qu'il sonnait « comme une femelle alcoolique ». Que si Ted Lewis pouvait faire parler sa clarinette, elle lui dirait : « Range-moi dans ma boîte ! » et que « Red Nichols croyait qu'il jouait comme Bix mais que la similitude s'arrêtait au moment où il sortait sa trompette de son étui. »

TESTEZ VOTRE CULTURE JAZZ (I)

Standards encombrants

Que serait un concert des Stones sans *Satisfaction* ? Imaginez-vous une seconde Johnny Halliday terminant un concert sans avoir miaulé « Toute la musique que j'aime... » ?
Il n'y a pas que dans la pop ou le rock que les artistes sont automatiquement associés à un *hit* particulier. Qui éclipse bien souvent des œuvres autrement plus révélatrices de leur talent.
Soit ils en sont l'auteur et en ont fait leur signature, soit ils lui doivent le succès commercial, soit ils l'adorent et l'ont joué mille fois, soit ils en ont donné une version « définitive »... Dans tous les cas, ce titre leur colle à la peau.
Amusez-vous à remettre dans le bon ordre la liste qui suit :

Chet Baker *St. Thomas*
Ahmad Jamal *What a Wonderful World*
Louis Armstrong *Strangers in the Night*
Sidney Bechet *Minnie the Moocher*
Stan Getz *What a Difference a Day Made*
Erroll Garner *My Favorite Things*
Dave Brubeck *Unforgettable*
Billie Holiday *Autumn Leaves*
Ella Fitzgerald *Lover Man*
Frank Sinatra *Poinciana*
Nat King Cole *Take the A Train*
Miles Davis *Moanin'*
Thelonious Monk *Body and Soul*
John Coltrane *Misty*
Dizzy Gillespie *Ne me quitte pas*
Sonny Rollins *Soul Bossa Nova*
Charlie Parker *My Funny Valentine*
Herbie Hancock *Strange Fruit*
Django Reinhardt *Petite fleur*
Duke Ellington *Take Five*
Nina Simone *La Fille d'Ipanema*
Coleman Hawkins *Round Midnight*
Count Basie *All Blues*
Quincy Jones *Nuages*
Bill Evans *Watermelon Man*
Charlie Mingus *Lil'Darling*
Sarah Vaughan *Mack the Knife*
Dinah Washington *Salt Peanuts*
Cab Calloway *Moose the Mooche*

O Chet Baker *My Funny Valentine*
O Ahmad Jamal *Poinciana*
O Louis Armstrong *What a Wonderful World*
O Sidney Bechet *Petite fleur*
O Stan Getz *La Fille d'Ipanema*
O Erroll Garner *Misty*
O Dave Brubeck *Take Five*
O Billie Holiday *Strange Fruit*
O Ella Fitzgerald *Mack the Knife*
O Frank Sinatra *Strangers in the Night*
O Nat King Cole *Unforgettable*
O Miles Davis *All Blues*
O Thelonious Monk *Round Midnight*
O John Coltrane *My Favorite Things*
O Dizzy Gillespie *Salt Peanuts*
O Sonny Rollins *St. Thomas*
O Charlie Parker *Moose the Mooche*
O Herbie Hancock *Watermelon Man*
O Django Reinhardt *Nuages*
O Duke Ellington *Take the A Train*
O Nina Simone *Ne me quitte pas*
O Coleman Hawkins *Body and Soul*
O Count Basie *Lil' Darling*
O Quincy Jones *Soul Bossa Nova*
O Bill Evans *Autumn Leaves*
O Charlie Mingus *Moanin'*
O Sarah Vaughan *Lover Man*
O Dinah Washington *What a Difference a Day made*
O Cab Calloway *Minnie the Moocher*

TESTEZ VOTRE CULTURE JAZZ (2)

Dix tandems de légende

Parmi la foule de formations jazz, on retient souvent les grands trios (piano, contrebasse, batterie). Celui de Bill Evans, d'Oscar Peterson, de Keith Jarrett ou encore de Nat « King » Cole. On évoque aussi les *quartets*, les *quintets*, les *sextets* et même les *nonets* de légende.
Mais la plupart des miracles musicaux sont surtout le fruit de tandems de musiciens dont la complicité artistique frisait la perfection. Des « couples », éphémères ou d'une rare longévité, qui ont laissé une empreinte profonde dans l'héritage discographique du jazz.
En voici dix, à vous de deviner leur identité.

Le premier est un pianiste, compositeur et chef d'orchestre. Une légende du jazz. Il rencontre le second, de seize ans son cadet, à l'âge de 40 ans. Dès lors, ils vont collaborer étroitement pendant près de trente ans. Le premier compose, le second arrange et écrira aussi parmi les plus beaux standards de l'orchestre du premier (*Take the A Train*, *Lush Life*, *Chelsea Bridge*). Quand le second mourra en 1967, le premier gravera trois mois plus tard un album en son hommage, affectueusement intitulé *And His Mother Called Him Bill*...

Duke Ellington et Billy Strayhorn

L'une était une icône du chant, l'autre un maître incontesté du saxophone ténor. La voix de l'une épousait à merveille le swing nonchalant de l'autre. Durant les années trente et quarante, leur collaboration unique en son genre produisit parmi les plus beaux enregistrements de jazz vocal. À leur sujet, on parla de relation amoureuse, il s'agissait plutôt d'une amitié tendre et admirative. Ils se donnèrent mutuellement un surnom qui passa à la postérité.

Billie Holiday et Lester Young

L'un était un pianiste à la technique étourdissante et un compositeur prolifique, l'autre était un parolier recherché. Ils se rencontrent à la fin des années vingt et ne se quitteront plus. On

leur doit des standards aussi célèbres que *Honeysuckle Rose, Ain't Misbehavin', Squeeze Me*, et de nombreuses musiques de scène, dont une comédie musicale de Broadway, *Connie's Hot Chocolates*, où jouaient Louis Armstrong et Cab Calloway.

Fats Waller et Andy Razaf

Tous les deux étaient des saxophonistes ténors d'exception. Tous les deux étaient aussi de grands *performers*. Leurs joutes musicales – des « chases » où chaque compétiteur improvise à tour de rôle sur quatre mesures – font partie de la légende du jazz. Lors de leurs « Cutting Contests » endiablés dans les clubs de Los Angeles à la fin des années quarante, ils inventèrent même une nouvelle règle du jeu. Pour augmenter le niveau de difficulté, ils préféraient partir de 32 mesures, passer à 16 puis à 8 pour arriver à 4. La drogue eut raison de ce brillant tandem. L'un resta hors circuit pendant dix ans, l'autre en mourut.

Dexter Gordon et Wardell Gray

Elle avait 17 ans quand elle le rencontra. Lui en avait 26. Il était batteur et chef d'orchestre. Comme elle était orpheline et douée d'une voix exceptionnelle, il devint à la fois son tuteur et son pygmalion. Avec lui, elle créa de nombreux standards dont celui qui la fera connaître : *A-Tisket, A-Tasket*. À la mort du second, seulement

quatre ans plus tard, elle deviendra la figure de proue de son big band avant d'entamer une véritable carrière de chanteuse. Plus tard, elle formera un autre tandem beaucoup plus célèbre avec Louis Armstrong.

Ella Fitzgerald et Chick Webb

L'un était saxophoniste alto, l'autre pianiste et compositeur. Ils sont à l'origine d'un fameux *quartet*, créé en 1951, et de l'un des disques de jazz le plus populaires au monde, sorti en 1959. Un succès dû en grande partie à l'un des morceaux, au rythme particulier en 5/4, écrit par le saxophoniste. Le *quartet* sera dissous en 1967 mais les deux musiciens poursuivront leur travail de façon épisodique jusqu'à la disparition prématurée du saxophoniste, en 1977.

Paul Desmond et Dave Brubeck

Le premier est un pianiste américain, d'origine sicilienne, fortement influencé par la musique classique et les rythmes latins. L'autre est un vibraphoniste d'une virtuosité exceptionnelle, capable de créer, à l'aide de quatre baguettes jouées simultanément, des polyphonies rares sur cet instrument. En 1972, ils signent un premier album en duo d'une pureté cristalline dont le succès ne s'est toujours pas démenti. Depuis ce jour, malgré diverses collaborations avec d'autres musiciens de jazz et la formation de plu-

sieurs groupes, ils font régulièrement des concerts ensemble. Pour le 35e anniversaire de leur disque originel, ils ont signé à quatre mains un album revisitant leur répertoire par des arrangements symphoniques.

Chick Corea et Gary Burton

Le premier est trompettiste, le second saxophoniste baryton. Ils collaborent une première fois en 1952 au sein d'un *quartet* dont l'originalité est de ne pas comporter de piano. Le style mélodique de l'un s'accorde parfaitement avec le goût du contrepoint de l'autre. Ils partagent également un penchant commun pour l'héroïne. Le succès public est au rendez-vous mais, au printemps 1953, le saxophoniste se fait arrêter par la brigade des stupéfiants et passe six mois en prison. Une fois son compère libéré, le trompettiste ne souhaitera pas renouveler la collaboration pour des raisons financières. Tous deux se retrouveront brièvement pour un album en 1957 puis leurs routes se sépareront une nouvelle fois jusqu'à leurs retrouvailles en 1974 lors d'un concert légendaire au Carnegie Hall. Le dernier.

Chet Baker et Gerry Mulligan

L'un est un pianiste américain, l'autre un saxophoniste norvégien. Ils sont sans doute les plus brillants représentants contemporains de leur

instrument. En 1974, tous deux entament une étroite collaboration artistique qui débouche sur la constitution d'un *quartet*. Leur approche subtilement rêveuse, mélodique et groovy, leur apportera dès le premier album un grand succès commercial. Ces deux improvisateurs et compositeurs partageront le disque et la scène jusqu'au début des années quatre-vingts. Ils influenceront toute une génération de jeunes musiciens en Europe et aux États-Unis. L'un constituera ensuite un trio qui explore depuis vingt ans le répertoire traditionnel des standards de jazz. L'autre préfèrera multiplier les collaborations et se frotter à tous les genres, en particulier les musiques du monde. Restés fidèles à la maison de disque de leurs débuts, ils n'ont jamais plus rejoué ensemble.

Keith Jarrett et Jan Garbarek

C'est sans doute le tandem le plus célèbre de l'histoire du jazz. Le premier était trompettiste, le second saxophoniste. Leur association ne durera que cinq ans et connaîtra des hauts et des bas mais elle reste l'une des plus fécondes. C'est en 1955 qu'elle commence, au sein d'un *quintet*, considéré comme le plus exceptionnel jamais constitué. Leur connivence artistique permet des audaces musicales qui influenceront durablement les générations suivantes. Deux ans plus tard, le trompettiste ne supporte plus l'addiction à la drogue du saxophoniste et

se sépare de lui. Ils se retrouvent, après une parenthèse de quelques mois (le temps d'une cure de désintoxication), cette fois dans le cadre d'un *sextet*. Une fois encore, ils innovent et signent l'album de jazz qui reste aujourd'hui le plus vendu au monde. Leur route se séparera définitivement en 1960, chacun continuant à tracer son sillon personnel.

Miles Davis et John Coltrane

Table

miracle. L'opéra sera enfin créé le 27 janvier 1972 à Atlanta, puis gravé au disque quelques années plus tard. Depuis, il est régulièrement monté, selon diverses orchestrations basées sur les précieuses notes laissées par Joplin.
Ainsi, dix-huit ans avant *Porgy and Bess* de Gershwin, le roi du ragtime avait déjà tenté de faire entrer le quotidien des Afro-Américains sur la scène lyrique. Trop tôt sans doute...

Pas de dialogue social dans les big bands

La vie quotidienne des big bands était émaillée de tensions entre musiciens qui pouvaient aller jusqu'à des explications plus saignantes. Certaines fortes personnalités du jazz firent les frais de leur tempérament impulsif. C'est le cas par exemple de Dizzy Gillespie.
Engagé dans l'orchestre de Cab Calloway à partir de 1939, il put pour la première fois y développer un style plus personnel, qui n'était pas vraiment du goût de son employeur. Cab qualifiait les solos de Dizzy de « musique chinoise » et leurs rapports devinrent de plus en plus tendus. Jusqu'à un incident qui mit fin à leur association au bout de seulement deux ans.
Pendant un concert, un membre de l'orchestre s'amusa à cracher dans le dos de Cab alors qu'il faisait face au public. Celui-ci finit par s'en apercevoir et accusa aussitôt Dizzy. Le trompettiste eut beau se défendre, la colère prit le dessus et ils commencèrent à se bagarrer. Dans la mêlée, Dizzy sortit un couteau et entailla Cab.

Le vrai fautif se dénonça mais Cab trouva l'occasion trop belle : Dizzy fut viré sur le champ. Aucune effusion de sang ne fut nécessaire dans le cas de Lionel Hampton et Dinah Washington. Le leader de jazz band eut un jour le malheur de se moquer un peu vulgairement de sa chanteuse. Celle-ci lui mit illico devant le nez le canon de son pistolet pour qu'il lui fasse des excuses. Hampton, pétrifié de peur, resta interdit. Mais il alla ensuite raconter l'incident à sa femme (et manager) Gladys, qui s'empressa de mettre un terme au contrat de dix ans qui les liait à la chanteuse. Une aubaine pour Dinah qui fût aussitôt engagée pour un show à Broadway cinq fois mieux payé !
Quant à Charlie Mingus, à peine embauché dans l'orchestre de Duke Ellington, il dut le quitter pour un de ses fameux coups de sang. Le tromboniste blanc Juan Tizol, qui composa les deux standards *Caravan* et *Perdido*, avait la confiance de Duke pour faire répéter les musiciens avant le lever de rideau. Sur la scène de l'Apollo Theatre, en février 1953, Tizol fit une réflexion à Mingus sur sa façon de jouer un solo. Mingus crut déceler dans ses propos une insulte raciste. Fou de rage, il se précipita dans les coulisses, trouva une barre de fer et se dirigea menaçant vers Tizol. Mingus arrêta son geste à temps mais Duke trancha en faveur de son plus vieux collaborateur. La mort dans l'âme, le bouillant contrebassiste dut aussitôt quitter l'orchestre de son idole.